

عدد خاص

## **الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية في دولة الامارات العربية المتحدة**

من ١٥ إلى ١٨ تشرين الأول (أكتوبر) الماضي، انعقد في الشارقة الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية المتحدة، بإشراف دائرة الثقافة والاعلام واتحاد كتّاب وأدباء الإمارات.

وأسوةً بما اعتادت «الأداب» أن تقدّمه بين الحين والحين، تخصّص المجلة هذا العدد لما اختارته من أبحاث هذا الملتقى الأدبيّ.

وسلاحظ القارئ أن التجربة القصصية لهذا البلد العربي، بالرغم من أنها تجربة حديثة العهد لا ترجع إلى أكثر من عشرين عاماً، تستحق الاهتمام والتقدير.

«التحرير»

# قضايا التحول الاجتماعي

في القصة القصيرة بحولة الإمارات العربية المتحدة

كما تبرزها عناصر: الشخصية، والمكان، والزمان

## المحتوى

تمهيد .

الشخصيات في مهبط التحول الاجتماعي :

أشياء كويا الصغيرة . لعبد الحميد أحمد .  
الأرصفة العربية . لعبد الحميد أحمد .  
الطائر الغمري . لعبد الحميد أحمد .

المرأة وبصمات التحول الأعمق أثراً :

المرأة الأخرى . لعبد الحميد أحمد .  
هياج . لأمنية أبو شهاب .  
العرس . لسلمى مطر سيف .  
ساعة وأعود . لسلمى مطر سيف .  
بعد الخامسة مساءً . لظبية خميس .  
امرأة من الشرق . لابراهيم مبارك .

المكان الثابت المتحول :

صفعتان . لعبد الحمد أحمد .  
الناس . لعبد الحميد أحمد .  
الزهرة . لسلمى مطر سيف .  
عصافير الشتاء . لمحمد حسن الحربي .  
هطيل والعفري . لمحمد حسن الحربي .

البحر الشاهد الصامت على التحول المتغير :

كلنا نحب البحر . لسلمى مطر سيف .  
عاشقة البحر . لابراهيم مبارك .  
شتاء . لابراهيم مبارك .  
النورس . لابراهيم مبارك .  
هموم المواطن . لسعيد سالم الحنكي .  
ميادير . لناصر جبران .  
مهاجر . لابراهيم مبارك .

الزمن حامل رياح التغير :

خلالة اس اي ال . لعبد الحميد أحمد .  
البيدار . لعبد الحميد أحمد .  
حالة غروب . لعبد الحميد أحمد .  
إلى عبد الله الصغير . لسعيد سالم الحنكي .  
أبوى خميس . لسعيد سالم الحنكي .  
السيد غير موجود . لناصر جبران .  
سنة الربى . لناصر علي الظاهري .  
التعويض . لناصر علي الظاهري .  
قبر الوالي . لابراهيم مبارك .

مراجع البحث .

تمهيد:

كما يتلازم الليل والنهار، هكذا تتلازم السلبيات والاثباتيات في كل تطور حضاري. فإذا عرفنا أن مجتمع الامارات تطور في عقدين ما تطوره دول أخرى في قرنين، أدركنا مدى الزلزلة الاجتماعية والنفسية التي اجتاحتها كما اجتاحت منطقة الخليج. وقد لخص لنا الأديب القصصي عبد الحميد أحمد لب هذا التطور في النقاط التالية:

- إن هذه الطفرة الاقتصادية المادية غير المبرجة عملت على نقل المجتمع بشكل حاد وعنيف من حالة التخلف إلى حالة مغايرة حديثة في الشكل وغير حديثة في الجوهر والمضمون.

- إن الثروة الجديدة السائلة وفرت للناس استعمال كل شيء دون بذل أي جهد انتاجي حقيقي.

- نتيجة ذلك تصدعت العلاقات الاجتماعية القديمة ثم أخذت تنكش وتضمحل وتتلشى، لتحل محلها علاقات جديدة سمتها الغالبة روح الاستهلاك الشره والمنافسة الفردية.

- كما قضت هذه القفزة المادية على أشكال الانتاج القديمة البسيطة وأحلت محلها الوظائف الادارية والمساعدات الاجتماعية وفرص التعليم والتجارة الحرة.

- أفرخت هذه العلاقات الاجتماعية الجديدة جواً فكرياً جديداً سماته روح التنافس التجاري وأخلاق الوظيفة الادارية وسلوكيات المتعلم الجامعي والنزعة الفردية الطموحة. (عبد الحميد أحمد، توصيفات عامة حول القصة والرواية في دولة الامارات، الملتقي الأول للكتابات القصصية والروائية في دولة الامارات).

من هنا كان لفترات التحول الاجتماعي والحضاري أدها، كما لفترات الاستقرار النسبي أدها. ففترات التحول الاجتماعي تتميز بحدة الصراع بين القديم المثبت في أعماق الوجدان الجمعي والفردية على السواء، والجديد الزاحف على كل مظاهر الحياة. هذا هو المحور الأثيري لأدب تلك الفترات سواء تمثل في صراع نفسي داخل الشخصية القصصية، أو في صراع بين شخصيات تتخذ من القديم والجديد مختلف الزوايا. وربما انعكس هذا التوتر على الشكل الفني فاقترب من أسلوب يحاول أن يستوعب اللحظة بكل تناقضاتها.

فالتحول الاجتماعي - أو بمعنى أوسع التغيير الحضاري - يؤثر على الفن القصصي من أكثر من جانب:

- على الشكل القصصي.

- على إيجاد المبدع لهذا الشكل الجديد.

- وعلى إيجاد المتلقي والمتذوق له.

- وعلى الموضوع أو المحور القصصي.

فظهور الابداع القصصي نفسه كظاهرة أدبية جديدة - إلى جانب الشعر - علامة من علامات التحول الاجتماعي ونتيجة له، لأن

ظهور فنون أدبية جديدة بل وأشكال أدبية حديثة للفنون التقليدية دلالة على أن تحولاً اجتماعياً ما قد وقع. حدث هذا عندما اختفى الأدب الشفاهي والمدون كالحكاية والسيرة الشعبية والنادرة وقصص الأمثال... ليحل محلها أدب المطبعة من رواية وقصة قصيرة. وحدث هذا مرة أخرى عندما انتشرت وسائل الاتصال الجماهيري لتظهر الدراما الاذاعية والتلفزيونية فتزاحم قصة المطبعة وروايتها.

تحول حضاري آخر لولاه لما ازدهر هذا الفن الأدبي في دولة الامارات - شأنها في ذلك شأن بلاد الله كلها - ذلك هو انتشار التعليم وما صاحبه من انتشار الصحافة. فالتعليم هو الذي جعل من الممكن وجود الكاتب المبدع، كما جعل من الممكن أيضاً وجود الجمهور القارئ المتذوق. أما الصحافة فهي القناة الرائدة - إذا جاز التعبير - الذي يوصل القصة القصيرة من مبدعيها إلى متذوقيها. ونحن نعرف أن هناك مجالات بالذات تبنت نشر القصة القصيرة في دولة الامارات في مراحل ابداعها المبكر في أوائل السبعينات مثل مجلة «الأهلي» التي ظهرت في أوائل عام ١٩٧٠، والمجمع عام ١٩٧٣، ثم الأزمنة العربية في نهاية السبعينات (عام ١٩٧٩).

ولم يكن انتشار الفن القصصي بين أدباء دولة الإمارات وحده دليلاً على ما حدث من تحولات جذرية في المجتمع، بل كانت مساهمة المرأة في هذا الفن بنسبة ملحوظة دلالة مضاعفة على هذا التحول، فهو قبل أن يكون تطوراً في الحياة الثقافية، كان تطوراً في الحياة الاجتماعية التي أتاحت للمرأة أن تتعلم أولاً وأن تعمل ثانياً، والتي يكون تعلمها هو بداية الطريق نحو إمكان بروزها كمبدعة فيما بعد، وأن يكون عملها هو الذي يتيح لها بصيص الحرية فيما تبذل، وأن يكون صراعها في سبيل استكمال حريتها الغضة هو شرارة الهامها.

وكما يمكن أن يكون المناخ الحضاري محسباً للابداع الفني، فإنه يمكن - في بعض الفترات - أن يعود فيكون محبطاً له. مثال ذلك ما حدث في فترة ٧٥ - ٧٩ حين انتفخ مجتمع الامارات بالمباني والعقارات والوكالات والأسواق والبضائع. وبالمقابل ضمرت الثقافة الجادة. «فحتى الذين عادوا من الدراسة بالخارج بسنوات بعد ذلك، انتهوا من هم الكتابة ليدفنوا قدراتهم الابداعية وملكاتهم الأدبية في أدراج المكاتب الوظيفية» (المرجع السابق) لكن الخيط لم ينقطع تماماً، فقد استمر بعض الأدباء في مسيرتهم القصصية. فما لبث أن ازدهرت الساحة الثقافية بكثير من البراعم في فترة الثمانينات وهي مرحلة جاءت بعد زوال حلم الثروة والسلطة المالية لدى الفئة المنتفعة وعودتها إلى مجالها الحقيقي (د. محمد عبد الله المطوع، ملامح التغيير الاجتماعي في الإمارات: دراسة في القصة القصيرة، ندوة الأدب

في الخليج العربي من ١٠ - ١٤ يناير ١٩٨٨، أبوظبي: الإمارات العربية المتحدة).

معنى هذا أن التحول الحضاري: اقتصادياً وثقافياً وإعلامياً. هو الذي أبرز فن القصة القصيرة في دولة الامارات في العقدين الاخيرين وجعله ممكن الوجود ابداعاً وتذوقاً، وهو نفسه الذي أمد كتابها بطاقتهم الابداعية حيث تفاعلوا وجدانياً مع قضايا هذا التحول مما حفزهم على تقديم رؤيتهم الفنية لجمهور يعيش هذه القضايا المستحدثة - التي يتصارع فيها القديم المثبت مع الجديد الذي يفرض وجوده - فيجد نفسه فيما يُقدّم إليه.

وقد ضاعف من حدة هذا الصراع أن التحول الحضاري من مجتمع القبيلة إلى مجتمع الاسرة ومجتمع الدولة ذات المؤسسات تم بطريقة القفز لاختصار القرون في سنوات، مما نجم عنه سلبيات تراحم إيجابياته، وتخلق توتراً بين الرغبة فيه والرغبة عنه.

وانعكس ذلك كله، لا على موضوع القصة الاماراتية فحسب، بل وعلى بنائها أيضاً. فضلاً عن تأثير بعض كتابها بالاساليب الوافدة التي ما انجذبوا إليها إلا لأنها لمست همماً دفيناً في نفوسهم الحساسة.

وفيما يلي محاولة تناول أبرز مظاهر التحول الاجتماعي في بعض قصص بعض أدباء الامارات مما كتبه خلال العقدين الاخيرين اللذين وقع فيها هذا التحول، وذلك كما تكشف تلك المظاهر في العناصر الفنية لهذه القصص، تعرضت الدراسة لثلاثة منها هي: الشخصيات لا سيما الوافدة والمرأة، والمكان: القرية والمدينة والصحراء مع التركيز على البحر، والزمان: الماضي والحاضر. وغني عن القول أن هذه العناصر تتداخل وتتلاحم معاً في البناء الفني القصصي.

والقصص التي تعرضت لها الدراسة كانت من القليل الذي اتيج لي قراءته، وشكراً لأمانة سر اتحاد كتاب وإدباء الامارات، فبعضها لم يكن مطبوعاً إنما صُوِّرَ لقصص إما مكتوبة بخط اليد - ولهذا لم استطع الاشارة إلى مصدرها - أو مما سبق نشره في الصحف.

### الشخصيات في مهب التحول الاجتماعي:

من خلال شخصياته القصصية وحركتهم الداخلية والخارجية التي تتأرجح بين الماضي وذاكراته والحاضر ووقائعه، يرصد لنا عبد الحميد أحمد حركة التحول الاجتماعي في مجتمعه الاماراتي، أحياناً في صرخة يتصادم فيها الابيض والاسود وكإنما لا لقاء بين الماضي والحاضر فتسمع قعقة ودوياً كما في قصة «المرأة الأخرى»، وأحياناً يهمس حين يختار شخصية من شريحة هامشية في مجتمع الامارات.

قد تكون وافداً آسيوياً حين يلتقط الهندوسي كويا وهو خارج عمله - أي في لحظة لا يؤدي فيها دوراً فاعلاً - مهموماً بأشائه

الصغيرة وحساباته المضطربة بسبب الطفل الجديد الذي ولدته له زوجته بعيداً عنه. وقد أوشك أن يحقق أمنيته المتواضعة. من وجهة نظرنا - بأن يرسل هدية للطفل وأم الطفل، لولا أن حساباته المضطربة ووضعه الهامشي حالاً دون ذلك.

وتقدم لنا القصة «بطلها» ببعديه الخارجي والداخلي: البعد الخارجي مجرد ملامح تخدم القصة ولا ضرورة لمزيد من التفاصيل، فهو عامل، يرصف الطرقات «هذا الرصيف، هذا الشارع بناه كويا وزملاؤه (عبد الحميد أحمد، اليبدر، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٧، ص ١١) أي أن وجود كويا وزملائه في الامارات أحد أسباب ونتائج ما شهدته البلاد من تحول حضاري. فالتحول الحضاري هو الذي استجلبه وجذبه، وكويا بدوره ساهم في تحقيقه. فهو إذن جزء من التركيبة الاجتماعية في هذه المرحلة الحضارية من تاريخ الاتحاد، ولكل مرحلة تركيبها الاجتماعية.

وكويا متزوج ولديه أربع بنات، وابنه الكبير محمد التهمه القطار. لكنهم بعيدون عنه، وعندما ينام ينتابه الكابوس فندلف إلى عالم كويا الداخلي حين نجد ابنه المقتول يطارده، ونشاركه همومه الدفينة، فلا يعود كويا يتفصل عنا بجنسيته أو طبقته أو ثقافته أو همومه بل يصبح جزءاً من انسانيتنا واحتلالاً أن نلتقي به في مكان ما في لحظة ما فنهتف في اعماقنا «نحن نعرفك الآن جيداً، ونعرف أشياءك الصغيرة وهمومك الدفينة».

ويعزف عبد الحميد أحمد تنويعات أخرى على اللحن نفسه فيكون الوافد هذه المرة عربياً على نحو ما نقرأ في قصة «الأرصفة العربية». فإذا كانت قصة «أشياء كويا الصغيرة» محاولة لسبر الهم الانساني، فإن قصة «الأرصفة العربية» محاولة لسبر الهم القومي: كلاهما تقدمان لبنة من لبنات البيئة الاجتماعية في هذه المرحلة التاريخية من التحول الاجتماعي الذي تمر به الامارات.

هنا لا مسافة لغوية أو عصبية، ورغم ذلك فإن القصة تعطينا الانطباع بأن المسافة ربما أكثر بعداً، لأن الفلسطيني يعامل معاملة «فوق العادة» لا يتلقاها الهندي «كويا».

فالأب حين أراد أن يلتحق بعمل حذره صاحب الكراج «أنت فلسطيني، أليس كذلك؟ لا أريد المشاكل، لا سياسة، أنا يمني العمل، أن أريح، لا أريد مشاكل» (المرجع السابق ص ٢٢). وصغيرته كذلك لا تشفع لها طفولتها بمعاملة أفضل، فعندما سألتها ربة البيت: هل أنت فلسطينية، فأنشدت ابنتها: فلسطين بلادنا... واليهود كلابنا، ضربتها أمها قائلة: هذا النشيد قوله في المدرسة. فسكت خائفة (المرجع السابق، ص ١٩).

إن الكاتب هنا هو ضمير أمته المؤرق، لأنه يقدم لنا بطلاً محاصراً يتأرجح بين ذكريات وطن مسلوب، ومهجر فيه على أمره مغلوب. فما يزال هنا - كما كان هناك - يطارده القهر والجوع والحزن في الليل والنهار والشعور بالوطن. (المرجع السابق، ص ١٦). تلك عينة

أخرى من تلك الشريحة التي جلبها وجذبها التحول الاقتصادي وما ترتب عليه من تغيرات اجتماعية وحضارية.

لكن الشخصيات الهامشية المسحوقة في مجتمع التحول - والتي يبدو أن احتجاج عبد الحميد أحمد على وجودها وإدانتها للمجتمع الذي يفرزها أو يتبناها هو الذي يخلص وجدانه ويحفزه للإبداع - لا تقتصر على الوافدين بل يمكن أن تكون من بين مواطني المجتمع المتحول نفسه.

فقصة «الطائر الغمري»، وهو الشخص الذي يهبط مدينة لا يعرفها ولا تعرفه ولا يدرك شيئاً فيها، تبدأ من نهايتها - ونهاية كل حي الموت - إذ يعلن سالم بن يديده أحد أصدقاء غريب - وهذا هو اسمه - أن البترول هو الذي ذبحه (كلنا). نجب البحر، قصص قصيرة من الامارات، منشورات اتحاد كتاب وإدباء الامارات العربية المتحدة، ١٩٨٦، ص ٦٦.

كان يفتح خزان السيارات، ويُدخل فيها قطعة قماش، وحين يُخرجها كانت تقطر حتى الثمالة، فيشمها.

عفراء قالت: عجائب هذا الزمان كثيرة، النعمة جاءتنا معها أشياء كثيرة ما خبرناها من قبل. (المرجع السابق، ص ٦٨).

أحدهم قال: البلاء جاءنا من كل مكان، كنا نركب الحمير، اليوم جاءتنا حير لا تمشي إلا بالبترول.

أما سالم يديده فقد قال الرأي المضاد: السيارة أحسن، البترول ليس للشم.

حمدان بن كنتوت قرر واقعاً: زمان ولي وراح، ومن يعيش أكثر ير أكثر.

وتجنباً للأسلوب التقريري توزعت نغم التحول الحضاري في جل حوارية: في البدء لم يكن إلا البحر، اليوم انتشرت المدارس والمواتر (جمع موتور أي محرك) والد خاتر (جمع دختر أي دكتور أو طبيب) والعمارات والطيارين والموظفين.. أما من تجمدوا فقد أكلهم الدهر. (المرجع السابق، ص ٧١).

وكان غريب ممن تجمدوا، بل لعله تفهقر إلى الورا. ترك المدرسة ولم يتعلم صنعة تفيده، ويحاول والده عبثاً اقناعه:

هذي حالنا، الأول كلنا كنا واحد، الآن الدنيا تبدلت، ناس سوت سيارات وبنيات، وناس.. (المرجع السابق، ص ٧٢).

لكن غريب يصبر قائلاً: سأدخل البحر.. سأذهب مع علي بن سيف إلى السمك.

لم يأخذ من البترول إلا أسوأ ما فيه، ففضى عليه في شبابه الباكر. فالتقدم الحضاري سلاح ذو حدين، عملة ذات وجهين، وعليك أن تختار. وقد تعادل السليبات والايجابيات، فبعد دخول التلجيات والمكيفات والتليفونات والسيارات ولت سنوات الجفاف والبحر والفقر، واشتدت سنوات الجفاف والفقر (المرجع السابق، ص ٧٤). وقد اختار العقلاء - فيما يبدو - أن يفوزوا بالايجابيات أو

حاولوا الفوز بها، أما غريب الذي كان شيطاناً محبوباً، سقى الخلق طيباً، مشاغباً إلى ما لا نهاية (المرجع السابق، ص ٧٤). فقد اختار الجانب المهلك.

ولعلنا نعيش في وهم أننا اخترنا الجانب الآخر، بينما حضارتنا النفطية ربما قد اختارت لنا ما اختاره غريب، لكنه اختيار أقل صراحة وجراً وأكثر خداعاً للنفس. فحين غادر محمد بيت علي بن سيف بعد أن سمع قصة الموت الفجائية لغريب: كانت أضواء الشوارع مضاءة والسيارات تمرق بسرعة كالسهام. وادرك للحظة أن الأمور تطورت كثيراً ومرت بسرعة غير معتادة، وأن الحياة من حولهم في غضون سنوات قليلة تدفقت مثل شلال مشحون بالجنون (المرجع السابق، ص ٧٧). بينما يعلن سيف بن خلف - إحدى الشخصيات الأخرى في القصة - النهاية بقوله:

كانت ريحاً صرصراً مرت على الناس فاقتلعت الرؤوس ولم تبق الا البطون، يا جماعة هذه ليست احوال، أعوذ بالله من كل شيطان رجيم.

مما يجعلنا نتساءل هل الجميع يشمون البترول بتنوعات مختلفة؟ وهل يترتب على ذلك أنه سيقتضي على الجميع كما قضى على غريب؟

وهنا نلاحظ محاولة جديدة بالإشارة إليها في البناء الفني في هذه القصة حين يحاول مؤلفها أن يربط بينها وبين قصص أخرى له عن طريق الشخصيات كلون من السوان الحيط القصصي، وذلك باحضاره شخصيات قصصه الأخرى بالإشارة إليها أو الاعلان عن رأيها في قصة «الطائر الغمري» مثل سيف بن خلف ومريش اليدار، فتربط القصص معاً برابطة أشبه بالرابطة الأسرية.

ملاحظة أخرى أن عبد الحميد أحمد لا تغريه - وربما لا تغري كثيرين من كتاب القصة الخليجية - تلك الشخصيات التي أنعم النفط عيونهم وكروشهم وجيوبهم فسحقهم ثرواتهم، إنهم يفضلون تلك الشخصيات التي ضاعت في زحام الموكب فسحقهم هامشيتهم.

#### المرأة وبصمات التحول الأعرق أثراً:

فإذا كانت الشخصية القصصية امرأة فإن القهر حيناً وعدم القدرة على التكيف مع الاوضاع الجديدة حيناً آخر يصبح مضاعفاً ورغم كل المظاهر التي توحي بأنها تؤدي إلى عكس ذلك، بل إن هذه المظاهر نفسها وسيلة من وسائل مضاعفة القهر لأنها شراء حرية المرأة التي أتاحها لها ما طرأ من تغيرات اجتماعية. وأبرز دلالة فنية على ذلك في قصة «المرأة الأخرى» لعبد الحميد أحمد هو أن بطلتها لا اسم لها، مع أننا نعرف أن اسم أبيها حمدان واسم زوجها خلفان، ومع أنها تعلمت حتى الجامعة. وهي لم تتعلم القراءة والكتابة فقط لكنها تعلمت حرية الاختيار. ومع أن زوجها خلفان:

مال وشباب وسمعة وقدم لها ذهباً قيمته ٦٠ ألف درهم ومهرأ قيمته ١٠٠ ألف درهم غير الفساتين والعطور والصابون والشامبو، إلا أن كل ذلك لم يهدد ناثرة المرأة الأخرى التي كانت تستيقظ وتتوحش. طردت أولاً هؤلاء النسوة اللاتي يخنقنها بكلماتهن ليلة زفافها:

لم أر امرأة لا يسعدها يوم كهذا.

زمن عجائب، علموهن وأفسدوهن.

خلفان رجل تمناه كل النساء. (البیدار، ص ٧٨).

لكنها توحشت، انفجرت، صرخت:

اخرجن. اخرجن. برع. لا أريد أحداً هنا. (المرجع السابق، ص ٨١).

رغم ذلك فقد نقلت إلى بيته، يأكل، ينام، يخرج (بفتحة الياء) يأتي، ينام، يأكل، يخرج (بفتحة الياء أو ضمها هذه المرة) في الليل وشخيره مثل المنشار في الخشب، كتبت قصتها بسكين، فقفز مثل ثور مقطوع ذنبه. وضربها أبوها، حبسها في غرفة ذات نافذة وحيدة محكمة الإغلاق. لكنها كانت قد توحدت مع المرأة الأخرى.

وهكذا يدفع عبد الحميد أحمد - عن طريق شخصيته النسائية - تناقضات اللحظة الحضارية إلى نقطة اللاعودة، فتتوارى إمكانات التعايش الأبيض والأسود الكاريكاتورية. يختار ضحيته ممن تمثل قمة المأساة. لهذا جاءت هذه القصة صرخة وأبعد ما تكون عن الهمة.

وتدور قصة «هياج» لأمنية أبو شهاب حول المحور نفسه، لكن بدلاً من أن تنفجر المرأة فإنها تكبت قهرها. فعبد الرحمن موسى لم ير من أمنة إلا جسدها «قامتها الريانة وشفتها المكنزتان، وإنها لا شيء غير هذا... وكانت السبب في جلبها ذات يوم من عالم فريج (حي) السماكين في شرقي المدينة، وذلك الحي الحاد الرائحة الزاخر بأنواع الحرمان كما بالفرح الجماعي، حيث ارتحلت إلى الحي ذي المساكن المضيئة الشائخة بوجهها نحو البعيد والمتكبر تكبراً أصم» (كلنا نحب البحر، ص ٩).

هنا المرأة قبلت وأقبلت على وضعها الجديد حتى أنها تشعر نحوه بالامتنان (ص ١٠) لكنها بدأت تتأرجح بين هذا الشعور وشعور آخر يثير فيها تمرداً بين فترة وأخرى، فكانت تستنفر كل ما تحتزنه المرأة من قدرة على أن تكون ندية ومرغوبة. «وعندما تساءلت» لم أتزين له؟ «جاءها الجواب» ربما كان الأمر مجرد مقايضة غير معلنة أي مجرد تبادل مصالح ولا عاطفة.

وهكذا بدلاً من أن يسري فيها المخدر من هذا العالم الباذخ الثراء بالنسبة للعالم الذي أقبلت فيه، إذا به يثير عداها وتمردا «كانت نبتة صحراوية تقتلها الرطوبة الملونة وغزارة الغذاء» (ص ١١) حتى انتهى الأمر باصابتها بنوبة انهالت فيها على عقرب الساعة الخبيثة التي تدق دقاتها النحاسية النائمة، حتى أصيب

بتغضّبات لا شفاء منها، بينما بندول الساعة يلفظ دقات الحركة الأخيرة.

ولأن موقف بطلتنا متأرجح مثل بندول الساعة «كانت حركة أفكارها تنتقل ما بين الفريج الشرقي والغربي» (ص ١٤) فإن هذا التحطيم كان موجهاً إلى ذاتها. لهذا همس زوجها قائلاً «سأخذك غداً إلى طبيب نفسي، حبيبي».

ومحور قصة «العرس» محور أثير في قصص سلمى مطر سيف، قهر المرأة المعاصرة المحشوة بين زمنين، تُسلب بيد ما تُعطاه باليد الأخرى. وتستخدم سلمى مطر سيف قالبها القصصي المفضل تكرار التنويعات على محور القصة.

فحامة - التي يدل اسمها على تطلعها إلى الانطلاق والتحليق - تزوجت للمرة الأولى عندما كانت في الثانية عشرة (ص ٨٩). وهذا أول لون من ألوان القهر تمت ممارسته على جسدها «في نفس الليلة خرجت من بيت الزوجية... وهي محمولة بالصورة الجزعة: صورة الرجل العاري، فاعادها أهلها بالقوة إلى عريسها الموقور حيث «انشق قلبها في الظلام، وانفجر دمها عصياً ساخناً» (ص ٩٠) لتهرب مرة ثانية ملطخة بالجزع والجرح الأسود. ومرة أخرى أرجعها أهلها إليه بعد أن نصحوه «أن يلعب معها» لكن الصغيرة لوحت بالسكين رافضة لعبه «الدق» فناولها ورقة الطلاق واغلق الباب عليه.

وجربت حماسة خمس زيجات مع خمسة ذكور هم تنويعات مختلفة للرجل السيد مع المرأة المقهورة. ثانيهم كان سادياً «يلقها بالسقف ثم يعربها ويدور حولها كثور هائج يرى الأحمر. يرقص حتى تقفز عيناه من محجريها وتصفعه النشوة وتتناول سوطه ويضربها ضرباً مبرحاً... ويتلذذ كبهيمة متوحشة إلى أن تهدأ نفسه، فيسجنها في غرفتها لكي لا يراها أحد ويخرج هو إلى سمره وشربه... ويعود محملاً بالرغبة في قضيمها معلقة ومضروية» (صفحات ٩٠، ٩١). الثالث كان غنياً، بعد أن ولدت له بنتاً جميلة لم يحتمل تشوه بطن حماسة وفخذها بعد الحمل فجلب عليها زوجتين أخريين.

الرابع أحب أكل حماسة، فكان يقضي كل وقته يأكل، وسمن إلى درجة أنه لم يستطع أن يغادر غرفة نومه. فطاردت حماسة إلى بيت أهلها منهكة القوى.

الخامس كان زوجاً قذر البدن يحمل رائحة تيوس وخرفان، وبعد أن حملت منه وانجبت بنتاً رجعت إلى بيت أهلها شبه مريضة ودخلت في حالة من الكآبة البشعة.

هكذا انتهت مرحلة قهرها بالزواج، لتتلوها مرحلة قهرها بالعلاج. وكما تكررت مرات الزواج، تكررت محاولات العلاج، كأنها الصوت والصدى، فاسلوب التكرار هو نفسه يتكرر. والتكرار في الحلم وفي النصيحة معناه التأكيد، وفي القصة التأكيد والتكثيف. أتوا بمطوع معروف في البلدة، فعالجها بضربها بخيزرانة لتخليص



روحها وجسدها من الجن الذي يسكنها، ضربها على رأسها وصدرها وبطنها وظهرها وأسفل قدميها، وظل على هذا المنوال اسبوعاً كاملاً وهو يخرج جسد حمامة الضامر (ص ٩٣).

بعد حين جاءت حمامة امرأة عجوز تحمل ميساً من الحديد وضعت على فقرات حمامة الظهرية فخرجت رائحة لحم يُشوى (ص ٩٣).

وأخيراً سحبوا حمامة إلى طبيب البلدة، هو وحده الذي كان رحيماً بها، فنصح لها ببعض المقويات، لكن بعد فوات الأوان، فلم تزايلها غيبوبة الكآبة.

نصل أخيراً إلى المرحلة الثالثة من مراحل البناء الفني في قصتنا، هي محصلة رحلتي القهر السابقتين، فقد صنعت حمامة بنفسها ولنفسها موكب «عرسها الأبيض» وهي تلبس ثوباً أبيض كلون المحارة (ص ٩٤). بينما تدافعت خلفها النساء وخلفهن الرجال يزفون حمامة، وهي تسأل الجميع «مر سيزف نفسه عريساً لمحروقة في كل أجزاء جسدها والديدان تملأ دمه»؟.

ولأن حمامة لم تجد خلاصها إلا في هذا النزف، فإننا في نهاية القصة نغادر عالم الواقع - كما نغادره مع بطلات قصص أخريات لسلمي مطر سيف - لنظل على رؤيا فانتازيه حين تنتشر حمامة في مسام أهل البلدة لتصبح جزءاً من ذاكرتهم وذكرياتهم، فكل البلدة تجتمع حول حمامة واتصلت بها اتصالاً كبيراً كأنما كل أجهزة حمامة الحسية توزعت على كل فرد في البلدة (ص ٩٤).

لكن نساء البلدة لم يدعن حمامة تسعد بحلمها المجنون، بل أصررن على ملاحظتها حتى «سحبنا من شعرها، ولم يدركن سقوط شعرها بين أيديهم... سحبنا من يديها، من ثدييها، من أصابعها، من قدميها، ومن قلبها... ولم تدر النساء حقيقة ما جرى... إلا وحمامة تحلق وتصفق بجناحيها في آذان الراقصين والراقصات» (ص ٩٥).

وبذلك تخرج العربية عن أن تكون امرأة بالذات، إذ تصبح بدخولها هذا العالم الهلامي كل امرأة.

وقد ظلت هذه التيمة تتكرر حتى تصبح هي المسيطرة على شهادة بقية العيون التي تحاصرها لتؤكد الولوج إلى العالم الفانتازي حيث لا خضوع لقوانين الواقع.

ثم تنتهي القصة بأربع شهادات كل منها تحكى من زاوية راويها مصير المرأة التي خرجت إلى الشارع؛ الموت. وكأنما على المرأة أن تختار؛ إما أن تظل سجيناً التقاليد، وإما أن تلقى الموت. ولا خيار ثالث. لهذا نسمع الأب يعلن في نهاية القصة، ويعد أن مرت ابنته بكل هذه التجارب الموهلة في الشارع: «ما زلت اسمعها تقول: أنني مسجونة» (ص ٤٤).

فالتحول الاجتماعي أعطى المرأة حرية شكلية فقط، لكن مصيرها الموت لو أنها صدقت ومارست حريتها كيفما أرادت.

وتنقلب الصورة حين يكون الشارع لندنياً بدل أن يكون خليجياً على نحو ما نقرأ في قصة ظبية خميس الهامسة «بعد الخامسة مساءً». فالقصة مكتوبة بضمير المتكلم، كأن شخصاً يعترف لك همساً، لأن بطلتها مأزومة بغربة روحها، وتعذر لقاء حضارتين في داخلها. وهي في حالة دفاع متصل من أجل الاحتفاظ في الشارع بقيمتها، وليست مثل شقيقتها المقيمة على شاطئ الخليج في حالة هجوم وتمرد على ما يكبلها من تقاليد. فالراوية عربية تعمل في مجلة تصدر في لندن، وهي تروي لنا لقطات مختارة بعناية وموظفه فنياً من رحلتها المسائية من مكتب المجلة إلى بيتها وحدثها الأكبر. ففي الميترو - أو المقرة الأرضية المتحركة كما بدت لها في ذلك المساء يعلو صوت الفتاة الأمريكية أكثر، وهي تعلن أنها لا تمارس الجنس في أول ميعاد لها مع رجل، لكن ربما فيما بعد. «ماذا ستقول جدتي أو أختي لو استمعتا إليك؟» (كلنا نحب البحر، صفحات ٥٩، ٦٠). وفي طريقها إلى البيت أوقفها رجل طويل، قال لها: إنه يشعر بالوحدة الشديدة ويحب أن يشرب معها كوباً من القهوة. وافقت، وعندما بدأ في مغازلتها دافعت عن نفسها بأنها متزوجة ولديها ثلاثة أطفال «فتح فمه، وغادرت» (ص ٦١) ثم تعقب «صحيح أنه ليس لدي أطفال، ولست متزوجة، لكن لماذا يفترض الرجال دائماً أن أية امرأة هي برسم الدخول معهم في علاقة ما...؟» (ص ٦٢).

وتنتهي القصة باعلانها أن «الشارع الذي أسكن فيه يمتلئ عادة بالرجال المخانين، لذلك فهو آمن جداً حيث قل ما يضايقي رجل عند عودتي إلى بيتي متأخرة أحياناً» (ص ٦٤) وتلتقي راويتنا بأحدهم: تمنى لها ليلة سعيدة، فتمنت له ليلة سعيدة أيضاً.

ومحور قصتها «ساعة وأعود» هو نفس محور قصة «العريس» المرأة في مجتمع متحول. وتتخذ قالب القصة الشعبية يحكى أن... فهي قصة قديمة جديدة فالأب الذي سجن ابنته غربة طوال حياتها، هو نفسه الذي لم يحل بينها وبين الخروج حين قالت له: إنني ذاهبة إلى الشارع، ساعة وأعود. (سلمي مطر سيف، عشبه، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٨، ص ٣٥). صحيح أنه لم يؤذن لها بصريح العبارة، لكنه أيضاً لم يمنعها «لم تنتظر مني الايجاب أو النفي، خرجت من فوهة الباب» (المرجع السابق، ص ٣٥). والسكوت علامة الموافقة. لكنها ليست موافقة متحمسة، بل لعلها موافقة المرغم. فالتحول الاجتماعي يفرض على جيل الآباء أن يسمحوا لبناتهم بالخروج للتعليم وربما للعمل، لكنهم لا يريدون أن يعترفوا صراحة بذلك، ويودون في أعماقهم أن يعدن بعد ساعة، لكنهن لا يعدن أبداً. لهذا كان الأب أشبه بفرعون موسى، بعد ما تركها تخرج، عاد يركض وراءها. وفي لحظة تيقن - أو توهم - أن يسلك يدها الدافئة ويضمها إلى صدره، غير أنه ما لبث أن صحا ليرى يديه مسكونتين بالفراغ. (المرجع السابق، ص ٣٦).

وتقدم لنا القصة موقف المجتمع من زواياه المختلفة إزاء خروج

المرأة إلى الشارع. فرجل من البلدة خاف عليها من نفسه وبقي متوتراً أمامها يعرق ويحرق. وخاف عليها أن ينهشها المارة، فطلب منها أن تعود إلى سجنها «ادخلي إلى بيتك، الشارع غير مأمون» لكن المرأة خرجت إلى الشارع تجييه «الشارع يمضي ولا ينظر إلي» (المرجع السابق، ص ٣٧). بل إنها مضت إلى أبعد من ذلك «تناولت حجراً قذفته إلى عمق الشارع»، ونتج عن ذلك أن بلبله عصفت بالمكان وتوقف المارة، وهاج الشارع، وارتفعت الاصوات لاعنة «عندما بحثت عن الغربية وسط الجمع رأيتها واقفة محل سقوط الحجر. نسيت ما حصل بعدها... ثم بعد ساعة رأيت الغربية تلف غطاء رأسها وتدخل مع شرطي سيارته» (ص ٣٨). فقد قالت فيما بعد «عندما كنت أنظر من النافذة لم يكن الشارع مشابهاً للشارع الآن» (ص ٤١). فالشارع بدا لها من سجنها شوقاً وتوقاً تتطلع إلى التحرر فيه، فلما خرجت إليه اكتشفت أنه أصبح طوقاً يحاصرها بالمحاذير والعيون، كلما افلتت من خطر وقعت فيما هو أخطر منه. لهذا حذرتها امرأة أخرى - من بنات جنسها نفسه - «يا ابنتي الشارع لا يرحم» (ص ٣٠) «عودي إلى بيتك، عيب أن تقف البنت في الشارع» (ص ٤٠).

هنا تدلف الفتاة إلى العالم الفانتازي، وتتهادى قواعد المنظور، وكأنها تقرأ إحدى قصص السحر أو الجن الشعبية. ففي آخر النهار تبعت أحد الصيادين إلى بيته دون أن يدري، وعندما خرج في اليوم التالي تبعتة كأنها ظله وركبت قاربه، وعندما سحبت شبكته شعر أن يبدأ تشاركه فراها وجزع. ثم تناولها واقفل عليها قاع المركب. وعندما انتهى من عمله بحث عنها فلم يجدها. ويحكى أنه سمع صوت ارتطام جسم بالماء، وعندما نظر ما وجد أحداً إلا تجمع سمك كثير.

ورغم أن الحديث عن شخصية المرأة، إلا أننا استكمالاً للصورة نحب أن نشير إلى شخصية مقابلة للشخصية السابقة، وذلك في قصة امرأة من الشرق لإبراهيم مبارك: ضمير المخاطب هنا في مقابل ضمير المتكلم - والانسان يخاطب نفسه حين يريد أن يوضح الأمور لنفسه كما أنه يعترف حين يكون مأزوماً ويريد أن يتخفف من أزمته بالافضاء إلى آخر - المدينة الآسيوية في مقابل المدينة الأوروبية، والرجل في مقابل المرأة. إنها رحلة الصحراء إلى قاع المدينة الآسيوية.

فالبطل يطالب نفسه - وهو في الطائفة - أن يلقي بعقده الصحراوية إلى الجحيم، أن يلبس ثوباً لم تطرزه الصحراء بوثنيتها محظوراتها وتحلفها. تلك كانت البداية، غير أننا ما نلبث أن نقهقر مع بطلنا لندخل الكهف التاريخي للغاية «أنو» التي تفتحها لمن تتوسم فيه التعاطف معها من عشاقها العابرين، وبعد أن تنجول مع بطلنا نطفو إلى الحاضر مرة أخرى. كانت أنو تريد للحظة أن تطول، ولم

يكن هو يريد من اللحظة أكثر مما اراده منها: لا يستطيع.. الاحتفاظ بالطيور المهاجرة أمر صعب.

فالتحول النفطي لم يتح الضروريات والكساليات فقط، بل والتزوات والمباهج العابرة أيضاً.

وهكذا قدمت لنا القصة القصيرة في الامارات بتنوعاتها المختلفة شخصية المرأة التي تشور وطنها الخليجي على قيود من بقايا ماض انحسر، تنطرف في الإمساك بخناقها، فإذا وجدت نفسها في المدينة الأوروبية وجدت تصرفات تطرقت في الايغال في حريتها، فالرقابة الداخلية تصبح هنا أكثر صرامة.

وفي المقابل فإن شخصية الرجل الحارس الأول للمرأة في وطنه ومنشئ الرقابة عليها، سرعان ما يتحرر تماماً بمجرد بعده عن العيون.

واقع التقطته قصة الامارات وقدمته من كل زواياه. ولكني افتقدت فيما قرأته من قصص الامارات شخصية المرأة الأم أو الأخت أو الأبنه أو الحبيبة. هناك الجدة كمجرد رمز للماضي. ولم تقابل إلا زوجة خائنة في قصة الفأس. وبالمقابل فيما يتعلق بشخصية الرجل فهو السيد دائئاً والعلاقات الأسرية متوترة غالباً: بين الآباء والأبناء، والأزواج والزوجات. والجد - شأنه شأن الجدة - إشارة إلى الماضي. فقط رأينا الوافد كويا يفكر في طفله وزوجته، والوافد العربي يتعاطف مع ابنته.

### المكان الثابت المتحول:

سعيد عبد الله طالب جامعي يعيش في قرية خورفكان: جميلة، هواء جاف، فقر، كسل، ناس طيبون، صيادون، مزارعون (صفعتان، البیدار ص ٣٠) الحياة عادية، أيام رتيبة. لكن المدينة كانت مغرية: جميلة جداً، الحركة، الضوضاء، البشر غير عاديين، العمارات، الواجهات الأنيقة، السيارات الفارهة فوق الطرقات المسفلته، الصخب، الكتب، النساء رائحات غاديات، البضائع، البشر، يكسر رتابة أيامه، يسهر، يناقش، يتسكع...

ومن لقاء القرية بالمدينة تكونت عقلية سعيد عبد الله بفهمها الخاص عن الديمقراطية: أن تقول ما تشاء لكن لا تفعل ما تشاء، أي أن الديمقراطية - كما يفهمها وعلى وشك أن يمارسها - القول بلا حدود، في مقابل الفعل المحدود.

وقد التقط عبد الحميد أحمد بطله في اللحظة التي قرر أو جرؤ أن يمارس مفهومه هذا عن الديمقراطية: حين عرض على إحدى السائرات قائلًا بكل أدب وقلة أدب: عفواً، هل من الممكن أن تمارسي الجنس معي؟

لننظر في تركيبة سعيد عبد الله: إنه ليس قروياً ساذجاً وإن كان ابن القرية، وهو ليس من أهل المدينة وإن كان دائم التردد عليها. ومن هنا يمكن أن نبرر فنياً مفهومه عن الديمقراطية واختيار ممارسته.



لكننا مع ذلك نشعر أن عبد الحميد أحمد قد لجأ في هذه القصة إلى أحد أساليبه المفضلة - كما لجأ كثيرون من قصاصي الامارات «الذهاب إلى حد تعميق المقارنة ومقابلة الحدود في حالتها القصوى» (محمد العبد الله، قراءات في أدب الامارات، شئون أدبية، السنة الأولى، عدد ٤، شتاء ١٩٨٧). لهذا كان الصدام أمراً لا مفر منه. صرخت المرأة، وأمسكته، وتجمع الناس، واقتادها الشرطي إلى المركز. وهناك أمسكه الشرطي بينما صفعته المرأة صفعتين - وهذا هو عنوان القصة - لتشفى غليلها وتتقم لشرفها المعتدى عليه بالقول. وأمضى سعيد ليلة ونهارها في سجن المركز ليعود بخيته إلى قريته، وهو يحس أن المدينة ليست إلا كالمرأة التي خاطبها: جميلة جداً، لكنها غبية جداً، لا تملك في داخلها غير الصراخ الأهوج. (ص ٤٠).

ويقدم لنا عبد الحميد أحمد مفتاح قصته في نهايتها حين يوحد بين المرأة والمدينة، فالمدينة تصنع نصف القروي نصف المدني لأنه لا يريد أن يفهم قواعد اللعبة فيها، أو يفهمها ولا يريد أن يمارسها. وليس ثمة غباوة من أحد الطرفين، بل عدم فهم أحدهما للآخر. ولعل هذا ما يعانيه جيل سعيد عبد الله، حياتهم ما يزال نصفها مغموراً في القرية، ونصفها الآخر منجذباً إلى أضواء المدينة وضجيجها وضوضائها. وهو يريد أن يندمج فيها، أن يتحد بها، أن يصبح عاشقها الحميم، لكنه يخطئ الأسلوب، يضل الطريق وليس الهدف - فتصفعه وتلفظه.

أما قصة «الغاس» فهي المقابل لقصة «صفعتان»، فإذا كان سعيد عبد الله قد أخطأ طريقه للاتحام بالمدينة، فإن الرجل القادم من المدينة، بعظه المتضوع وشعره المرتب المصفف وثيابه الحريرية عرف كيف يغزو زهرة زوجة الفلاح سلمان. ولأن هذا القادم من المدينة قد حقق هدفه وعرف طريقه إلى ذلك فإنه لم يعد بطل القصة. بل أننا لا نعرف عنه حتى اسمه ولا مركزه، مجرد قادم غامض من المدينة يلتحم مع زهرة ابنة القرية الطيبة الجميلة، ولأن زهرة تستجيب لنزواتها ونزوات ابن المدينة فهي ليست أيضاً بطل القصة. إن عبد الحميد أحمد يبحث عن صاحب الماسة في هذا الثلاثي ليلتقطه ويلتقط لحظة خيبته المريرة، فالقصة القصيرة فنّ اللحظة المأزومة والشخصية المأزومة. وإذا كانت المدينة قد صدت ابن القرية لأسلوبه غير المتمدين، فإن زهرة القروية قد فتحت بيتها وباب غرفة نومها لهذا القادم من المدينة، لأنه استخدم - بلا شك - خلاصة ما في المدينة من إغراء للقرية: عطره الجميل، ثيابه الحريرية، شعره المرتب المصفف، معرفته الجيدة للحب.

وهكذا تومي هاتان القصتان إلى تنامي المدينة على حساب القرية وغزوها لها في عصر التحول الاجتماعي وليس العكس أبداً. أما التوازن بين القرية والمدينة فهو دلالة من دلالات الاستقرار النسبي الحضاري، حيث لا وجود لاستقرار مطلق.

أما المكان في قصة «الزهرة» لسلمى مطر سيف فقد تحول إلى مكان فريد. فخلفان يتردد على فصل من فصول محو الأمية - ظاهرة من ظواهر التحول الاجتماعي لتعويض ما لم يكن متاحاً أو شائعاً في الصغر - فيبدو له رأس المعلمة «أشبه بزهرة مفتوحة بالندى (عشبه، ص ٩) وتصبح حياة خلفان رحلة متواصلة للبحث عن زهرة في الحدائق والمستشفيات والمدارس يقدمها هدية لمعلمته، حتى شوارع المدينة الناس فيها زهور تتحرك، والبحر يرسمه ضلعان وبه زهرة، وأخيراً يركض خلفان في الصحراء وراء سراب زهرة.

إن سلمى مطر سيف استخدمت في هذه القصة تكتيك الشرقنة، فنسجت قصتها خطأ خطأ، تتشابك المعاني والكلمات، تتضافر معاً لاضفاء الانطباع هدف القصة القصيرة الأول والأخير. تنداح عاطفة خلفان نحو معلمته، وينداح ومعها تعبيره عنها، وينداح الأسلوب بكلمات تتكرر، كالقرار الموسيقي - لكنها في كل مرة تهب دلالة جديدة.

إننا نعيش تلك العاطفة الظل التي تبرعمت في عمق أعماق خلفان ثم تفتحت وازهرت حتى امتلأت القصة بعبقها ذي الألوان الشفافة القرزية، وأصبحنا نطل مع خلفان على حدود العقل والجنون، الواقع والحلم، الحقيقة والوهم، ونحن نوغل في مآهات النفس الانسانية ليهرنا بريق كنوزها المخبأة في وجدان سائق أمني.

إنها علاقة خاصة جداً، حالة لا توجد بين ملايين البشر لملايين السنين إلا مرة واحدة، استطاعت سلمى أن تقبض عليها لحظة تشكلها من عذابات البشر ومباهمهم، وقبل أن تفلت لتغيب في المجهول، لكنها علاقة انسانية جداً كلنا على وشك أن نعيشها أو لعلها أيقظتها في أعماقنا.

والمكان هنا نسجته نفس رقيقة حساسة شفافة، كما تسج الشرقنة خيوطها، فامتلاً بالزهور، واتسع، من فصل لمحو الأمية، إلى حديقة لمحو الكراهية وازدهار الألفة والمودة.

ولا شك أن سلمى مطر سيف كتبت قصتها تلك وهي في حالة انتشاء فني، أعنى أنها عبرت تلك اللحظات الارادية الأولى في عملية الابداع الفني واندجت بوجودها فأصبحت في حالة خلق تتشال فيها أدواتها - بل ربما تمل عليها املاء - بما يكفل إيصال انطباعها متكامل إلى وجدان قارئها.

ويبدو أن الكتابة عن الصحراء في الأدب الخليجي كمكان قليل (وليد أبو بكر، أثر البيئة والمتغيرات الاجتماعية في القصة القصيرة في دول مجلس التعاون، مجلة البيان، الكويت، مايو ١٩٨٩، ص ٧٠). ويعلن ذلك الأستاذ وليد أبو بكر بعدم ثبات الحياة فيها واستمرار تنقل سكانها، وأن الأعمال القليلة التي تطلعت إلى الصحراء، إنما كتبت بعد الثبات النسبي الذي حدث فيها نتيجة ما وقع من تطورات أخيرة في المنطقة، أما صحراء الزمن السابق فقد كان من المتعذر تناولها لعدم الارتباط بها. يقول بطل قصة «عصافير الشتاء» لمحمد حسن

حتى وجد نفسه ينجذب إليه، يحتضنه بحب، يتنسم أخباره، يطارده بحشراته حتى في منامه: ذروة التشبث والتخلي، ينهض مذعوراً، لا يجد شيئاً. عند الصباح يجمع متاعه ويهاجر إلى مدينة أخرى، فلا مفر له ولا استقرار. (البيان العدد ٢٧٦٢، ٣ يناير ١٩٨٦).

### البحر الشاهد الصامت على المتحول المتغير:

وللبحر مكانة أثيرة في القصة الخليجية بما فيها قصة الامارات، فقد كان البحر أكبر مصدر للرزق: الأسماك، الغوص، التجارة، الرحلة إلى عالم مجهول، لوعة الفراق، الحنين والانتظار، فرحة اللقاء، الكوارث المهولة. ويكفي دلالة على ذلك أن تكون أول مجموعة للمختارات القصصية من الامارات عنوانها «كلنا.. كلنا.. كلنا نحب البحر». وهذا التكرار ويضمير الجمع لتأكيد التأكيد على هذا الحب الجارف للبحر. لهذا لا تكاد تخلو قصة من قصص الامارات من الإشارة بشكل ما ولو بدت عابرة - إلى البحر.

ولعل قصة سلمى مطر سيف «كلنا نحب البحر» التي استمدت منها المجموعة عنوانها (نشرنا أولاً في مجموعة قصصية بالاشتراك مع قصص أخرى لأمنية أبو شهاب ومريم جمعة فرح، ثم نشرتها في مجموعتها «عشبة» لكن - لسبب غير مفهوم - تحت عنوان آخر «بحران نشوان» تقدم هذه العلاقة الحميمة والجدلية بين بطلها سلطان والبحر الذي يقوم بحراسته: مثار أشواقه ولواعجه ونزواته ومصدر مخاوفه واحتائه، بالعدالة والقانون انقاداً لنفسه منه. فقد تمثل له البحر امرأة عارية تدخل وتخرج منه، وقد أعلن حارسنا سلطان صراحة حين كان يرمي بنفسه في جوف البحر وهو يقول بينه وبين نفسه - وللقرءاء طبعاً - «كأنني المس حرارة امرأة ونصبح أنا وهي في دائرة قمر بحري، أف، ما ألهه... ما أزعجه» (عشبة، ص ٢٣).

وهكذا فإن سلطان - كمعظم شخصيات سلمى سيف مطر - يعيش على حدود «الحقيقة والوهم» (ص ٢٤). وبقدر ما يمضي سلطان في الثروة بقدر ما يمضي «البحر - المرأة العارية» في الصمت. ويشير البحر في حارسنا رغبات متناقضة إذ تتنازع رغبة إلقاء نفسه في الماء ورغبة حراسة البحر» (ص ٢٥). حتى إذا ما صب سلطان لنفسه الشراب إزداد اختلاط المرأة العارية بالبحر المجنون به عشقاً ورهبة: تحبين البحر؟ كلنا نحب البحر، وما تغفلينه أمرٌ مخزٍ وستحاسبين عليه. لكن ما هذا الجسد، ما هذا الكبرياء الملعون في الصدر، ما هذا الصفاء المائي» (ص ٢٧).

وتنتهي القصة - كالبحر - بلا نهاية، إذ يعود الحارس سلطان إلى قاعدة البحر يحرسه كما كان وهو ما يزال متنازلاً بين الدخول في الماء وحراسة البحر» (ص ٣١).

الحربي «أنا الذي لا أعرف أين ولدت، كل الذي أعرفه أن والذي تقول بأنها عندما ظعنوا من مكانهم في الصحراء، إلى مكان آخر، بحثاً عن الكلا والماء، جاءها المخاض، وألقت بي تحت شجرة عفرج يتؤدة، خوفاً من الرمضاء، كي لا تكويني، وأحييت ترفه بنت الشيخ عبد الله الماجد، وقد كان ذووها ينزلون على البشر التي نرد إليها، فوشت بها أمها عند أبيها الذي أشبعها ضرباً، ثم رحلوا إلى الأبد. (محمد حسن الحربي، الخروج على وشم القبيلة، قصة عصافير الشتاء، دار الحكمة للنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ١١).

ولعل محمد حسن الحربي من كتاب القصة القليلين الذين تناولوا الصحراء كمعصر مكاني في قصصهم وذلك في مجموعته «الخروج على وشم القبيلة وحكايات قبيلة ماتت». ففي قصته هطيل والقصري «شبه بطل القصة الصحراء بالبيضة الفاسدة» تمتد رخوة دون حدود... كتابان رمليّة على امتداد النظر. والخضرة فيها كالحلم. شمس محرقة على مدار العام تحترق حرارتها بيوت الشعر الواهية فتكوي مرتحتها (المرجع السابق، ص ٥٦).

ونحن نتفق مع الاستاذ وليد أبو بكر حين يقول إن الراوي لم ينظر هذه النظرة إلى الصحراء إلا بعد أن أصبحت بينه وبينها مسافة، فهو الآن يعيش في باريس، وحين تفكر صديقه في عيد ميلاده، يلح عليه المكان في ذاكرته، ويستعيد بعض الاحداث أيضاً، فيتذكر كيف أمره أبوه بالبحث عن الخروف الضائع بين العربان وهدده بأنه إذا لم ينتج في العثور عليه فسيكون هوئمنأله «رجل بخروف، يا للرخص، ويا للمعادلة غير العادلة. أغطس في الرمل إلى حد الركبة، وتنعدم الرؤية، يقل الهواء في الجو، وإذا فتحت فمي ملأته الرياح، بالسفوف».

ويمضي الرجل في رواية ذكرياته عن الصحراء لامرأة تستلقي إلى جانبه فوق السرير بعد أن أفرط في الأكل والشراب في منزله الكبير، وروى حكايته التي لم تهم المرأة، فطلبت منه أن يطفىء النور. لتبدأ حكايتها. (وليد أبو بكر، المرجع السابق، ص ٧٢).

وإذا كنا نتناول عنصر المكان في قصة الامارات القصيرة، فإنه يمكن التحدث عن عنصر اللامكان في قصة «مهاجر» لآبراهيم مبارك. إنها قصة جيل كان يتمزق بين وطنه المعذب والمعذب وبين حلمه في الخلاص بالسفر إلى مدن بعيدة. الأحياء - أو الأموات، في هذا الوطن متروكون للاقدار: بالأمس سقط أحدهم من قمة الجبل فكسرت ساقه، وقبلها قطعت زجاجة رجل طفل، وفي العام الماضي سقط أحدهم في بئر مهجورة، وآخر غرق في البحر. الثعابين والعقارب تمعشش في أكوام السعف المحيط بالنخيل والمنازل... وثمة بوابة ضخمة تطبق على البشر عند الغروب لتسرق أحلامهم، وتضاعف من ظلام ليلهم الطويل... فهو مكان كابوسي يتننى الانسان أن يستيقظ فلا يجده. وقد استيقظ بطلنا حين ابتعد عن هذا المكان - السجن أو هذا الوطن - الجحيم، لكنه ما إن ابتعد

وفي قصة «عاشق البحر» لابراهيم مبارك نلتقي برؤية رومانسية للماضي من خلال البحر يزحزحها الحاضر المتغير، وذلك من خلال السولوج في وجدان عامل أو عاطل يطمس العرق والقدم بطاقة هويته. هذا العجوز العاشق للبحر إحدى ضحايا التحول وقرابينه.

إنه يلوح الرفاعة الجديدة تطأ عجلاتها رصيف الفرضة أول مرة، نعم أول مرة «وفوراً تحسس عضلات يديه، أحس بالوهن». عصر يتقهقر أمام عصر ويفسح له الطريق رغماً. تحت ظل مبنى قديم افترش قطعة كبيرة من أوراق الاسمنت، إشارة لطبيعة إلى عمليات التغير التي تجري. كانت رائحة البحر الممزوجة بدخان الديزل تنبعث من عوادم العبارات تسري في رثيته. وفي المقابل: عندما وصل إلى منطقة الرأس هزه منظر يوم كبير يخرج من فم الخور إلى البحر الواسع. وتنتهي - القصة - طبعاً - بموت البطل العجوز متشبهاً بالجدار، وهناك وجد ممدداً بلا حراك.

وهكذا - ومن خلال تغيرات المكان ووقعها في نفس بشرية - نلتقي ذلك الاحساس بغروب عالم ساحر لكنه أوهن من أن يقف أمام عالم يولد فتياً عفاً.

وفي قصته «شتاء» نجد أن العامل الوافد إلى الخليج يقف من البحر موقف الخائف لتجربة أليمة مرت به. فعامل الصيد كومار ينتزع من زوجته انتزاعاً في سبيل لقمة العيش، لكن هذه الغربية تشقيه، فهو غير متحمس لها، لهذا فإنه يتلمس أول مبرر للنكوص. والعودة. فيكتب في نهاية رسالته إلى زوجته: «بالأمس لم يعد أعز أصدقائي بعد أن خرج للصيد، واليوم أعلنت تمردتي على البحر، فأنا أحبك وأخاف أن تلتهمني وحوش البحر والألغام، يا قيثارة حبي إنني عائد إليك فانتظري».

وتقدم لنا قصته «النورس» رومانسية ذلك اللقاء الذي يحلم به أبناء المدينة المعاصرة بالبحر. فهي تقدم لنا شاطئاً فوقه بيوت السعف وطيور النورس الباحثة عن أسماك السردين صيداً لها، والصغار الباحثين عن النورس بدورهم صيداً لهم. كل متربض بالآخر. ولقد احتال الصغير على النورس من نقطة ضعفه، وضع له السردية في الفخ فوقه فيه، فقص اجنحته حتى يحتفظ به، وبدا أن الذكاء الانساني قد تغلب، لكن ذات صباح «نفض النورس اجنحته التي بدأت تنمو، قفز عدة قفزات، ثم استقبل نسمة قوية جاءت من الشمال وحلق نحو أسراب الطيور في السماء» (الاتحاد، ثقافة وفكر، العدد ٧٣) السنة الثانية، ٢٤ مايو ١٩٨٧) تغلبت غريزة الطير على ذكاء الطفل، ترى هل تغلب غريزة سردينه على عدوان الطير والبشر.

وفي قصة «مهم المواطن» لسعيد سالم الحنكي يقف عالم البحر أمام عالم الوظيفة. فالبطل - وهو في القصة ليس ضمير المتكلم ولا الغائب لكنه يخاطب نفسه ويُفْضي إليها بأزمته - حين كان على احتلاب الثانوية كان يريد أن يعمل بحاراً على ظهر سفينة، «صورة

البحر المعلقة على الحائط، تجذبك نحو الماضي، وعلى تموجاتها تسبح تخيلاتك»، لكن والده رفض لأن للبحر صورة معكوسة عنده، فثمة ذكريات حادثة غرق شهيرة تطارده برائحة السمك التنتنة، وبالموت والجوع، والبتول، قال له أبوه «ستعمل كاتباً، بجرة قلم تأمر وتنهى، توظف وتقطع الأرزاق، بقلمك ستمتلك العالم. والبحر عند أبيه هو الغربية» أربعة أشهر في الغوص، وباقي السنة في السفر، لا يا بني كفانا غربة». فالماضي مرفوض من الماضي (الأب) بينما الحاضر (الابن) هو الذي يعيشه ويعن إليه.

ونفذ الابن إرادة والده وأصبح موظفاً مثقلاً بالأقساط «بعد يومين سيستحق قسط سيارتك الفخمة الدفع، ويعد قسط الزواج، ويعد قسط تأثيث الشقة الجديدة... ويعد...» لم يحسن السباحة في بحر الوظيفة، فقد أدت عدم معرفته اللغة الانجليزية إلى تمزيق أوراق عميل أجنبي، اضطر بعدها إلى تقديم استقالته صائحاً «إلى البحر إذن، لكن أي بحر، فالصورة المعلقة على الحائط مغبرة، لا عودة إلى الوراء، الطريق إلى البحر مسدود، ولا مفر من عالم الوظيفة. وتنتهي القصة بندمه على ثورته وتفكيره في تقديم اعتذار.

وفي قصة «ميادير» (مفردها ميدار بمعنى الشخص) لناصر جبران ما تزال نتاج المجتمع وهو في حالة تحول، فالقديم والجديد، ما يزالان يتزاحمان في المكان والزمان. صيادو السمك بقواربهم البدائية وخيوط صيدهم الفارغة من الطعام، ينطلقون في البحر مخلفين وراءهم مدن الاسمنت الفارغة وشريطاً من النخيل المتباعد... الكل ما يزال متجاوراً، ومدن الاسمنت تولد من رحم بساتين النخيل، والقارب البدائي ينطلق بمحرك، رقعة جديدة في ثوب قديم. والمحور الدرامي صراع الرجال مع البحر وأحيائه المائية. وفضل الذروة مع نهاية القصة: عثروا على جثة إنسان طافية متفخة تسترها بزة عسكرية، وقطعة أسطول حربية تقترب من قاربهم، فتهايل مضطرباً... ولم يحفلوا بالجثة ولا بقطع الاسطول فقد كان مهمهم إنقاذ القارب والنجاة به من الغرق. فالبحر الذي جذبهم إليه أملاً في الرزق، هو الذي يدفعهم الآن بعيداً عنه تجنباً للهلاك.

### الزمن حامل رياح التغيير:

عندما بدا استخدام البخار في الصناعة كتب الأديب الفرنسي الفونس دوديه (١٨٤٠ - ١٨٩٧) قصته القصيرة الشهيرة «طاحونة سيدي» وفيها يعني طواحين ما قبل اختراع البخار، فقد اكتسحتها الطواحين التي أصبحت تدار وقتئذ بالبخار واكتسحت معها عيالها وأصحابها. وتبدأ رواية نجيب محفوظ (١٩١١) المعروفة «زقاق المدق» بالمدياع الذي انتشر في مقاهي القاهرة في الثلاثينات من هذا القرن ليقتضي على دور شاعر الرابة. وعندما هبت رياح التغيير على دول الخليج العربي كتب عبد الحميد أحمد يعني عصر الحمير كوسيلة نقل

وانتقال بعد أن اكتسحتها سيارات المرسيدس وذلك في قصته القصيرة «خلاله اس اي ال». وتمر حياة خلاله في ثلاث مراحل، مما جعلها أقرب إلى أن تكون نواة رواية طويلة.

فالمرحلة الأولى مرحلة العلاقة الحميمة بين خلاله وحماره مسعود، (وإعطاء الحيوانات أسماء دلالة على مكانتها) فهو شريك حياته وعمله ومصدر رزقه أيضاً (البيدار، ص ٩٦). لا يتذكر الناس أنهم رأوا يوماً واحداً دون الآخر (ص ٨٧) كانوا متلازمين كالظل وصاحبه. يعطف على مسعود كولدته ويعتني به أكثر مما اعتنى - فيما بعد - بزوجته خاتون (ص ٩٦). وتنتهي هذه المرحلة بما تبدأ به قصتنا من أزمة مسعود وحماره لأن عصر الحمير انتهى وبدأ عصر السيارات. ويخترق أذنيه صوت: الدنيا تغيرت، ألا تعلم هذا؟ (ص ١٠٠) وهكذا كسد عمله «منذ سنوات مضت بسرعة كومض برق في ليلة معتمة» (ص ١٠٠).

وكان على خلاله أن يطور نفسه وعمله تمشياً مع تطور زمنه. وهكذا عمل خلاله - بعد تردد قصير - حارساً للمدرسة، وأصبحت وظيفة مسعود الجديدة هي أن يحمل صاحبه إلى عمله كل يوم ذهاباً وعودة. ويتداخل الزمان في مفارقة مقصودة: فخلالة فوق ظهر مسعود «شيئان نادران، جاء فجأة من عالم سحيق، وظهر فجأة في الشارع الملآن بالعمارات والناس والمحلات والسيارات». (ص ١٠٢). زمان يختلطان ولا يتحدان بلغة الكيمياء ومن هنا جاء لقب بطل قصتنا حين شبهوه بالخلالة (يكسر الحاء) «الصلبة الخضراء القوية الدائمة الشباب ص ١٠٣. وبدأ أن خلاله قد تكيف - ولو ظاهرياً - مع تغير الأوضاع حين غير عمله وعمل حماره مسعود. لكن رياح التغيير أبت إلا أن تقتلع آخر ما تبقى له من ماضيه: «أشياؤه الحميمة، بيته الذي يسكنه وفقره أيضاً».

وهكذا تبدأ المرحلة الثالثة من حياة خلاله وحماره مسعود، صعد فيها خلاله إلى أعلى على حساب المسكين مسعود الذي انتكس. «لقد سمعنا اسمك في الراديو، ماذا ستفعل الآن يا خلاله بعد أن جاءك تعويض؟ بيتك الخربان سيأتيه القص، سيهدم لإعادة تخطيط المدينة. وتسلم خلاله ثلاثة ملايين درهم وبني قصراً واشترى مرسيدس SEL 500 خمسائه اس اي ال، واستخدم هندياً وأهمل حماره حتى أصبح مسخرة الأطفال إلى أن انحسر ذات يوم بين جدارين أو بين عصرين» (رأفت السويركي، البطل المنكسر: ملامح النموذج في قصص عبد الحميد أحمد، خلاله SEL طائر جريح في فم صياد ماكر، ندوة الأدب في الخليج العربي من ١٠ - ١٤ يناير ١٩٨٨ أبو ظبي، الامارات العربية المتحدة).

ومرة أخرى نجد المفارقة المقصود بها تكثيف اللحظة حين نتابع سيارة خلاله الفارحة - كما تابعناه من قبل وهو على ظهر حماره مسعود - وهي تقف أمام البوابة الحديدية للمدرسة. سرعان ما

تجتمع المدرسون والفراريش والطلبة لرؤية القادم، لعله يكون مسئولاً كبيراً أو وزيراً. ترجل السائق الهندي وفتح الباب الخلفي، فجأة اتسعت الاحداق... حين رأوا خلاله... يدشدأشته ذاتها ونعاله ذاتها يشق طريقه... «(ص ١٠٧)» ومنذ وطئت قدما خلاله السيارة صارت تجوب به الطرقات، وعيناه ترحلان إلى الأشياء في ذهول أعمى، باعة ومشترون ومجلات وأصواء ودكاكين وعبارات، شيء لا... يصدقه خلاله البتة، ولا يكاد يجد تفسيراً في رأسه الذي غشيه صمت ممت... «(ص ١٠٧)».

تغير الحمار إلى المرسيدس، لكن خلاله لم يتغير، سبق زمن زمنماً آخر. فتغير النفوس يحتاج إلى جيل ثان وثالث. تلك هي المفارقة التي تفرخها طفرة اقتصادية لا تستطيع أن تواكبها طفرة مماثلة في العقول والنفوس. وواضح هنا - مرة أخرى - أحد أساليب عبد الحميد أحمد القصصية المغمم بها والتي رأيناها من قبل في قصص سابقة: أن يدفع تناقضات اللحظة الحضارية إلى حد المفارقة المكثفة، فيضع المرسيدس في مقابل الحمار، والمليونير في داخل المفلس، والقصر في مواجهة بيت له حرش به خيمة من الجريد لمعيشة الحمار. الحاضر والماضي وجهاً لوجه ولا لقاء أو اتصال.

وفي قصته «البيدار» تسير عجلة التطور، وفي طريقها تدفع أمامها ضحاياها: أحياناً إلى أعلى مما يستطيعون وتحملون مثل خلاله اس اي ال، وأحياناً بازالتهم حيث لم يعد لهم مكان مثل بيدارنا مريش. كان عمله تلقح النخيل، واليوم لم يعد أحد مهتماً بالنخيل (ص ١١). وكان يقوم أحياناً بنحر الذبائح في البيوت في المناسبات واليوم «الخرفان تذبح في مسالخ السوق» (ص ١١٨). ومن قبل كان قد دخل الامارات من عمان حين لم تكن هناك حدود ولا جوازات سفر، واليوم أراد أن يعود من حيث جاء «منعوه من الدخول على الحدود، سألوه عن جواز سفره، فأخبرهم أنه عماني لكنه يعيش في الامارات. لم يصدقه فرجع» (ص ١٢٤). وهكذا اغلق الحاضر أبوابه أمام هذا القادم من الماضي والتمتم إلى، فنحر نفسه بعد أن لم تعد هناك ماشية ينحرها، «وجدوا جروحاً كثيرة في بدنه، ورأوا في رقبته جرحاً عميقاً والدماء السوداء الجافة كانت تغطي الأرض تحته، وعلى مقربة منه وجدوا «الداس» أو المنجل (ص ١٢٥). ولا أحد يكثر بمصيره، إلا حين أصبح، مثل ماضيه» رائحة كريهة لا تطاق» (ص ١١٣).

وإذا كان مريش البیدار قد أدى به انتسابه إلى الماضي إلى أن يضع حداً لحياته، فقد كانت نهاية مبارك في قصة «حالة غروب» أكثر هدوءاً. فهذه القصة أقرب إلى أن تكون قصيدة رثاء ودمعة وفاء على ماضٍ يغرب. فغروب مبارك مرتبط بغروب جيله، وقد بقي هو منه ليكي على أطلاله، وحين أدى مهمته غربت شمس وانضم هو أيضاً إلى من سبقوه: في القبايع عظام أبي، وهناك ذرفت أمي دمعا، وهنا مات أخي الصغير غرقاً، وهناك داهم الطلق أختي وهي

تنتظر أوبة زوجها، فقفزت وليدها إلى داخل البحر لتشرب مسامه الملح غصاً... هنا فقد امتد جيله من الماضي إلى الحاضر... هنا «قار» ويقع سوداء تلتطخ جبين الأرض... هنا جوع وموت» (البيدار، ص ٨٩).

ومن الطبيعي أن يدين الماضي الحاضر لأنه ازاحه من طريقه: صار الوطن كميات من قهر يومي يبحث عن درهم لأجل العيش وللإبقاء على نقطة كرامة... (ص ٩٠).

زمان يتواجدان تواجد النهايات مع البدايات فلا يتلاقيان: صار وحيداً، الوجوه لم يعد يعرفها، ولم تعد الوجوه الجديدة تعرفه... (ص ٩٠).

لهذا أصبح مجرد بقاء الماضي في الحاضر لوناً من الجنون: يتضحكون: مبارك فقد عقله. (ص ٩٠) والنهاية الطبيعية أن يموت هذا الماضي ليفسح الطريق للحاضر والمستقبل: في الصباح كانت الشمس رائقة، وبينما كان هندي (رمز من رموز الحاضر) يتمشى على الشاطئ اصطدمت رجله بيد مبارك... جرى هلعاً يبلغ عن وجود جثة.

فإذا كنا نسمع أحياناً قعقة الصدام بين الماضي والحاضر، فإننا نشهد في أحيان أخرى انسحاباً هادئاً للماضي الغارب أمام الحاضر الزاحف.

وتتجه قصة سعيد سالم الحنكي «إلى عبد الله الصغير... وصية» الاتجاه نفسه، فهذه القصة لا تنظر إلا إلى الماضي، لكنها لا تتناول به نظرة رومانسية كما من ذهبي، بل تكشف عن مدى ما كان يمور به من بؤس وتعاسة، معلنة بذلك حتمية التغيير وشرعيته. يقول خادم بن زاهر للصبي عبد الله «الظلم أن يوجد فينا واحد مثل حسين صاحب اليوم. هو يملك كل شيء ونحن لا نملك ما نسد به الرمي» (كلنا نحب البحر ص ٣٩). ثم أوصى الصبي «اسمع يا ولدي ها هو أبوك يدور كالشور المربوط في النور (الساقية) من الهند إلى أفريقيا إلى المملكة... يصب الخير في جعبة حسين ويزداد أبوك فقراً على فقره... وديناً على دينه، وعندما يمل منه سيقدف به إلى البحر، كما فعل معي... كن بحاراً يا ولدي، فنحن كالمسك يمتتنا البعد عن البحر، لكن لا تكن ثوراً يدور لصالح أحد».

كانت هذه الوصية هي آخر كلمات خادم بن زاهر الذي عاش مسحوقاً ومات مسحوقاً، كما مات مريش البیدار ومبارك.

وفي قصته «أبوي خميس» نعيش مع سعيد سالم الحنكي تداخل الأجيال في لحظات التحول. الهاتف هو الذي بعث الماضي، فالغنى مسافة الزمان كما الغنى مسافة المكان. سمع صوت أمه وهو غارق في فحص المرضى: أبوك خميس سيأتي اليوم. وأبوه خميس هو زوج جدته وهو ذكريات طفولته، ومجتمع ما قبل التحول. وقد شارك البناء الفني هنا في تشكيل الانطباع الذي تهدف إليه القصة،

فالطبيب غارق - منذ مكالمته الهاتف - في عالمين يتداخلان في تشابك حميم: حاضر واقعي يعالج فيه مرضاه، وماض من الذكريات لا ينساه.

فأول تفاحة أكلها في حياته كانت من يد «أبوه خميس»، وأول أغنية سمعها من أول مذياع أحضره أبوه خميس كانت أغنية حضيري أبو عزيز «عين يا دكتور القلب، ما تعانين يا دكتور» لاحظ كلمة أول، فنحن في بدايات عصر التحول، ثم لاحظ كلمات الأغنية: تربط بين الماضي الذكري والحاضر الواقع. «هل يُعقل أن تنقل رحلة العشرين سنة في لحظة واحدة، كيف يحدث هذا الثقب في الأيام، كما حدث في قلب هذا الطفل الذي يعالجه؟».

سفر طويل ومر، جسده أمامه المحادثة الهاتفية، حمل الساعة، لا لسمع مكالمته هاتفية جديدة لكن ليستمع إلى دقات قلب طفله... تك... تك... تك...

وبطلنا الطبيب الذي أتاح له المجتمع الجديد أن يدرس الطب في الخارج، وأن يعود ليفتح عيادته تلك، وأن يسكن فيلا... يعلن أقول الماضي وإن بُعث في ذاكرته: سفر طويل ومر، تحول خلاله البيوت السعفية إلى فلل وخرائب تسمى بيوتاً شعبية... كلما عاد إلى الحي القديم وجد أولئك القدامى أصحاب أبو خميس وقد خمدت شعلة نشاطهم، ينتظرون الموت والشئون الاجتماعية. تحولوا إلى جثث... ما بال هؤلاء الناس أصبحت ذاكرتهم خربة، أو أن شيئاً تبدل. حتى أمه عائشة التي ارضعته مع المرحوم ابنها حين قابله وسألها: هل تعرفيني؟ أجابته: لا.

هكذا وصلت العلاقة بين المرحلتين إلى حد اللاعلاقة... إلى حد القطيعة، غربة كل من الزمنيين عن الآخر. حتى ناعمه التي طالما اختلس منها القبلات وانتظرت به بلا جدوى عندما سافر للدراسة لم تعرفه عندما دخلت عيادته تجر خلفها جيشاً من الأطفال وحاول أن يذكرها بنفسه (مبالغة أو لعلها تصنعت).

لكنه مشوق إلى لقاء «أبوه خميس» والعودة إلى ذلك الماضي. وقد تبنياً لاستقباله يمزج من الرهبة والفرحة. وهو يحس بطعم له مذاق خاص، غير مذاق استلامه شهادة الطب، والاحتفال الكبير الذي اقامته له أمه، وغير مذاق السيارة والمعطف الأبيض. فمذاق الماضي له نكهته الخاصة به.

قصة «السيدة غير موجود» لناصر جبران تبدأ من البحر وإليه تنتهي، وهي قصة جيلين يتصادمان: جيل ما قبل التحول وجيل ما بعد التحول. كان الابن حميد «يخرج من البحر، يتمرغ على الشاطئ، يقلب جسده على ترابه، ثم يعود ثانية للغطس. كان عاشقاً للماء، مضمخاً جسده برائحة البحر، لكن كل شيء تغير منذ أن ارتضى العيش مستقلاً في بيته الكبير، هكذا تفككت أواصر

المجتمع الأسري الكبير. ويمكن أن نقارن بين زمن القصة ممثلاً في الحركة بين جيلين على النحو التالي:

الأحفاد والأبناء والأجداد  
يعيشون معاً. بمجرد زواج الأبناء يعيشون في مساكن منفصلة

الأب يسكن حارة قديمة على  
أريكة من الرمال الناعمة. ابنه يسكن حارة راقية بدت  
النعمة على قاطنيها، بيوتها  
فخمة كالقصور.

الأبناء يتعلمون مهنة الأجداد  
ويتوارثونها. كما انفصل الأبناء عن الآباء  
مسكناً وكما انفصلوا عنهم

وجداناً، انفصلوا عنهم مهنة  
وربما طبقة.

الآباء أميون  
الآباء وزوجاتهم متعلمون ولا  
مانع أن تعابر زوجة حماها  
بذلك.

اهتمام الآباء بزيارة أبنائهم.  
تم اختراع جهاز صغير تدار  
أرقامه فتم الزيارة في دقائق  
معدودة.

الصدام الذي اختتمت به القصة لم يكن مصدره التحول  
الاجتماعي بقدر ما كان صدام الأجيال الأبدى - وهي تفرقة يجب  
التنبه لها - وذلك بسبب تنازع الأجداد مع الآباء حول الأحفاد.  
فالبيضاء الذي علمه الابن حميد أن يصيح كاذباً كلما علا رنين جرس  
باب البيت «السيد غير موجود، السيد غير موجود»، أصابته كرة الحفيد  
وهو يلعب بها، فانهار عليه حميد ضرباً، وقد تدخل الجد أولاً  
ليحول بين الأب والابن، غير أنه ما لبث أن نادى على زوجته  
وخرجاً غاضبين. تلك كانت القشة التي قصمت ظهر البعير كما يقول  
التشبيه الآتي من الصحراء، لكن مما لا شك فيه أنه كانت هناك  
خلفية عميقة من صدمات أخرى لا تصل إلى حد البوح وإن  
وصلت في الداخل ربما إلى حد الغليان.

وكما أن قصتنا من البحر تستند قبالة الحارة القديمة على أريكة  
من الرمال الناعمة، فلإنها تنتهي بالجد وهو يطفئ نار جرفه فيه  
ويخلع حزنه هناك ويغوص في أعماقه إلى أن تشرب جسده بملحه.

وفي قصة «سنة الرب» - وأنا أفضل تسميتها «الجراد» - يضع  
ناصر علي الظاهري يده على زمن بين الزمنين، على لحظة أضفت  
على الحاضر والمستقبل - هذه المرة - لوئين متباينين، فثلاثت منطقة  
الظل بينهما. بطل القصة العجوز الثرثرة «غريبة» أو كما يسميها  
راوي القصة «إذاعة القرية»، وعندما هطل المطر واخضرت  
الأرض، فرح الأطفال بمستنقعاته وبالتراشق بالكور الرملية. لكن  
العجوز ما تلبث أن تعلن أن الجراد قادم، وغالباً ما يهجم الجراد  
بعد موسم المطر، وهو أمر يتلقاه الجميع بفرح لأنه غذاء لذيد،

وتجارة لأهل الساحل رابحة، فاستعد له الناس قبل مجيئه لاستقباله  
وصيده وجمعه، وكثرت الخطابات بعد مجيئه وأعلنت الزيجات.

لكن العجوز أعلنت جديداً في ثرثرتها طالبة من الناس أن  
يصدقوها وهي التي لا تحفل بذلك. ومثل زرقاء اليمامة كانت ترى  
كيف سيحيل التحول الاجتماعي المقبل النعمة نقمة حين قالت:  
هذه المرة غزاكم الجراد جياعاً فأكلتموه، وغداً عندما تفتح الدنيا  
عليكم، ويكون الكبار شبعاين حتى النخمة، والصغار يتقززون من  
أكل الجراد، من سيفف أمامه؟ من سيتصدى له؟ من سيخرج له  
يصيده ويشويه ويبيسه؟ وأنتم في دعة من العيش تخافون أن تسمّر  
بشرتكم، وتضيق كوية غمرتكم، وتحرمون من متابعة حلقات  
مسلسلكم (الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد، العدد ٥٢، السنة  
الثانية، ٤ يناير ١٩٥٧، ص ٢).

وإذا كان «خلالة» بطل عبد الحميد أحمد قد فاز بذلك التعويض  
المهول الذي غير مظهر حياته فجعل سافلها عاليها - إن لم يغير من  
جوهره فإن بن مرزوق بطل قصة «التعويض» لناصر علي الظاهري  
أيضاً قد لقي العكس تماماً. خلالة جاءه التعويض ولم يكن  
يتوقعه، وبن مرزوق أفلت منه التعويض وكان يتأهب لاستلامه  
ويعتبره حقاً من حقوقه. فحاضرة «سيارات النقل» تزيج من أمامها  
«بيوت السعف» لتفسح لها طريقاً. وتدور القصة حول حلم  
أصحاب هذه البيوت الفقراء بقيمة التعويض الذي سيحصلون  
عليه في مقابل إزالة بيوتهم السعفية. وتلتقط القصة بن مرزوق أحد  
ساكني أو أصحاب هذه البيوت. فهناك خلاف بينه وبين بن عتيق  
حول ملكية البيت الذي يسكنه. فأمام حصوله على التعويض  
مشكلة. هذا هو محور القصة. أما خلفيتها فهو الواقع المشحون  
بالرمز: نقل أصحاب هذه البيوت إلى مكان آخر فقد أصبحت  
تنتمي إلى ماضٍ يغيب، بينما يزحف الحاضر بأحياء جديدة تنتشر في  
المدينة. والقصة لا تقدم لنا - من خلال تحركات بن مرزوق - إلا ذلك  
الماضي بتفاصيله الحية الدقيقة لنعيشها نحن قراءها لحظة بلحظة، وثمة  
علاقة واضحة بين ذلك الرجل الشبيه البادي الضعف، ومسكنه الذي  
على وشك الزوال، والتعويض الذي لم يحصل عليه.

وأخيراً فإن قصة «قبر الولي» لآبراهيم مبارك تمزق قدسية  
الماضي. فهناك الجدة التي تنتمي إلى الماضي، والطفل المنتمي إلى  
الحاضر والمستقبل والطفل لا يذكر للجدة إلا قصصها التي تثير رغبة  
وهو في الطريق من المدينة حتى قريته عبر بساتين النخيل. فالبحر  
يمكن أن يخرج بجسمه الضخم ويسحب البحارة من أعناقهم إلى  
القاع، ومن بساتين النخيل يمكن أن يقابل ذلك الحيوان الذي يهز  
ذيله ويصدر مواءً عالياً فإذا طارده أحد ورماء بصخرة خرّ صريعاً.  
حتى وصل إلى ضريح ولي - رمز الأمان في عصر التخلف - ويده  
اليمنى تحمل كتاباً وضعه الشيخ ذو اللحية الكبيرة المقيم في كوخ  
صغير بجوار القبر، هدأ روعة. غير أن القصة ما تلبث أن تنتهي



بالجرافات (ايداناً بالتحول) تحرف كوخ الشيخ وترميه بعيداً وتجرّف قبر مولاه وسيله الولي.

وتنتهي القصة معلنة أنهم قبضوا على الشيخ بعد أن وجدوا اطناناً هائلة من الحشيش والأفيون يجلبها في قبر الولي. هكذا أصبح مصير ذلك الماضي المقدس في الحاضر المتحول. وقد جرف الحاضر ذلك الماضي في تنويعات متعددة: عندما نزع الصغير الحجاب من يده «رميته أرضاً، بصقت عليه، ثم دسته بقدمي، حلقت لحيتي التي تطايرت في وجهي كالأعشاب البرية، وارتدّيت ثوباً طويلاً بعد أن رميت ثوب الدروشة في مزبلة القرية». وجرف الحاضر الماضي

عندما تمزقت قدسية الولي أيضاً. وذلك حين اكتشفوا الآن فقط حقيقة قصته: ضحكنا كثيراً، قال أحدهم: وجدوه ممّذداً على الشاطئ وفي عنقه أحجية ومسابع عديدة وقدح، وبعد أن قبروه أصبح مزاراً.

فالماضي في القصة كان لا يزوال له وجوده المؤثر في وجدان الطفل، لكنه ينتهي برفضه في عنف محاولاً القضاء عليه في داخله كما يقضون عليه بجرافاتهم، في ثرثرة اجتماعهم، في حرقهم القبر والكوخ معاً، الولي وحارسه معاً، في الواقع الخارجي والداخل النفسي.

### مراجع البحث

أولاً : مجموعات قصصية مطبوعة:

سلمى مطر سيف، عشة، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٨.

عبد الحميد أحمد، البیدار، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٧.

كلنا... كلنا... كلنا نحب البحر، قصص قصيرة من الامارات، اتحاد كتاب وأدباء الامارات، الشارقة، ١٩٨٦.

ثانياً : مجموعات قصصية بعضها نشر في الصحف وبعضها مخطوط ولم تطبع في مجموعات لكل من:

ابراهيم مبارك.

سعيد سالم الحنكي.

ناصر جبران.

ناصر علي الظاهري.

ثالثاً : دراسات مقدمة في ندوات ولم تنشر في كتب أو دوريات:

رأفت السويركي، البطل المنكسر: ملامح النموذج في

قصص عبد الحميد أحمد، ندوة الأدب في الخليج العربي من ١٠ - ١٤ يناير ١٩٨٨، أبو ظبي، الامارات العربية المتحدة.

عبد الحميد أحمد، توصيفات عامة حول القصة والرواية في دولة الامارات، الندوة السابقة.

د. محمد عبد الله المطاوع، ملامح من التغير الاجتماعي في الامارات: دراسة في القصة القصيرة.

رابعاً : دوريات:

شئون أدبية، دولة الامارات العربية المتحدة، الشارقة، السنة الأولى، العدد الرابع، شتاء ١٩٨٧.

شئون أدبية، السنة الثانية، العدد من ٧ - ٨، خريف شتاء ١٩٨٩.

البيان، رابطة الأدباء في الكويت، مايو ١٩٨٩ (عدد خاص بالدراسات الفنية التي القيت في ملتقى القصة القصيرة في دورة مجلس التعاون الخليجي بالكويت من ١٦ - ١٨/ مايو ١٩٨٩).

# الواقع الخام وتخيلية النص القصصي

د. محمد بركة



الواقع / النصي:

يحق لي بدءاً أن أناقش صيغة إحدى النقط الواردة في محور الأدب وقضايا التحول الاجتماعي والتي سأجعلها منطلقاً لهذه القراءة في مجموعة من القصص ينتمي كتابها إلى دولة الإمارات العربية المتحدة. ويتعلق الأمر بـ «علاقة القاص بالواقع من خلال الإنتاج القصصي الذاتي والموضوعي». فهذه الصيغة تنطوي على مصطلحات ومفاهيم ليست بالوضوح الذي نفترضه لأول وهلة. أولنقل، توخياً لدقة أكثر، بأن تحولات لغة النقد في الفترة الأخيرة تقتضي إعادة النظر في بعض المفاهيم والمصطلحات لجعل الحوار أكثر وضوحاً.

من هذه الزاوية، فإن العلاقة التي يراد الحديث عنها ليست علاقة القاص بالواقع بقدر ما هي علاقة النص القصصي، وذلك لأن القاص بوصفه إنساناً تربطه علائق مختلفة مع الواقع، لا يستطيع أن يشخص مجموع تلك العلائق في نص واحد، فضلاً عن أنها متعددة وليست القصة هي الشكل الوحيد الذي يستعمله للتعبير عن علاقته بالواقع يضاف إلى هذا وذاك، أن ما نقبض عليه من هذه العلاقة داخل النصوص، لا يكون متطابقاً بالضرورة مع تصور القاص للواقع ولا مع نواياه قبل كتابة النص.

لأجل ذلك فقد يكون الحديث عن علاقة النص بالواقع أكثر دقة لأنه يتيح الاحتكام إلى شيء «لملموس» محدد، ويجعلنا أمام تحقق نصي خاضع لضرورات تُحدد علائقه. بواقع مزدوج: واقع الجنس الأدبي الذي يندرج ضمنه، واللغة التي يكتب بها، والنصوص الغائبة أو الحاضرة التي يحاورها... ، وواقع الحياة في اتساعه وتشابكه.

ونفس الاعتراض يمكن أن نوجهه لمصطلحات «الإنتاج القصصي الذاتي والموضوعي»، لأن الصيغة تفترض سهولة التمييز بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي: أين يبدأ الأول وأين يبدأ الثاني؟ ومن يقيم الحدود بينهما ومن أي مجال معرفي يستمد معاييرها؟<sup>(١)</sup>

لذلك، إذا استبدلنا القاص بالنص القصصي نستطيع أن نبحث عن العلاقة مع الواقع من منظور تنسيبي يتقيد بما يشتمل عليه النص داخل سياقه ودون تعميم لأن القاص قد يغير علاقته بالواقع في نصوص أخرى لاحقة.

هناك أيضاً مصطلح الواقع المحضوف بكثير من الالتباسات والغموض رغم وضوحه الظاهري. فليس الواقع أحادياً ولا متشابهاً في تكوينه. ونحن عندما نستعمل هذا المصطلح فإننا نقصد المادة الخام التي تشمل حقيقة الحياة البشرية في مظهراتها وتجلياتها المتباينة: الطبيعية والتاريخية، والنفسية... أي أن ذهننا ينصرف إلى كتل وأحجام وظواهر متداخلة، غير منظمة ولا محدودة، ومن ثم فإن الواقع يعلن عن نفسه بأكثر من وسيلة: بالأصوات والألوان والصور والعلامات والكلمات والأصدا... ثم إن هذا الواقع إذا كان متعدداً، فإنه أيضاً متحول بحسب الأزمنة والعلائق التي تنظم بين

(١) لم يعد من الممكن الموافقة على التقسيمات التي تجعل بعض الأجناس الأدبية غنصة بالتعبير عن «الموضوعي»: الملحمة، وأخرى خاصة بالذاتي: الشعر. فهذا التقسيم قاصر عن استيعاب تداخلات الذاتي بالموضوعي، وعن تسجيل التطورات التي حققتها النصوص ضمن الأجناس التعبيرية المختلفة.

«واقع» ينتمي إلى الماضي وآخر يندرج في الحاضر أو يستشرf المستقبل.

ما هي العلاقة إذن، التي يمكن أن تقوم - نظرياً - بين النص الأدبي والواقع؟

قبل تحديد تلك العلاقة، نلاحظ بأننا نكون، في حقيقة الأمر، أمام واقعين: الواقع الحياتي الخام المتشابه، ثم واقع العمل الأدبي المتبلور من خلال نظام نصي (مهما كان الكاتب متمرداً على حدود الأجناس التعبيرية)، يعتمد بنية وشكلاً، ويقيم علاقات مع الأشياء والكون والأناس عبر التخيل، أي من خلال ابتداع «لا واقع» مغاير للواقع الخام.

على هذا الأساس، يمكن أن نحدد علاقت النص الأدبي بالواقع الخام في ثلاثة احتمالات:

#### ١ - علاقة تطابق أو اختلاف:

إن التطابق يبدو مستحيلاً بين هذين الواقعيين (النصي والحياتي) لكون الوسيط اللغوي عنصراً جزئياً، ولقصوره عن استيعاب جميع مكونات الواقع الخام. وما يبدعه القاص أو الروائي يصدر عن منطق تخيلي ويعتمد عناصر صوغ تخيلي تجعله «لا واقعاً» بالنسبة للواقع. إلا أنه إذا كان التخيل مغالفاً بالضرورة للواقع، فإنه - كما لاحظ أحد النقاد<sup>(٢)</sup> - يأخذ مادته من الواقع ليؤول إلى شيء مغاير له. وبهذا المعنى، فإن نصوصاً قصصية لكتاب كبار أمثال تشيخوف، موبسان، محمود تيمور، يوسف إدريس، إدوارد الخراط زكريا تامر، يحيى الطاهر عبد الله... قد نسجت خيوطها من مادة خام مستوحاة من واقع متعدد، متباين، لتقدم لنا تخيلاً، «لا واقعاً»، يحاور ذلك الواقع وينظمه ويلونه... أي أن واقع النص هو بالضرورة واقع آخر.

#### ٢ - علاقة تشخيص أو تفسير:

مسألة تشخيص الواقع أو محاكاته، رافقت التعبير الأدبي منذ القديم ونجد أصداها، على المستوى التنظيري، في كتاب الشعر لأرسطو ثم لدى مختلف المدارس الأدبية قبل أن تصبح هي مركز الاهتمام عند المدرستين الواقعية والطبيعية. ولكن التشخيص، في جميع التجارب، لا يعني الاستنساخ ولا التماثل بين «نموذج» طبيعي وآخر فني. ولأن اللغة هي وسيلة التعبير في الإبداع الأدبي وبالنظر إلى صفتها المزدوجة: لغة تخاطب وتواصل بين الناس، ولغة متميزة داخل تلك اللغة عندما يتعلق الأمر بالإبداع، فإنها تطرح عدة عقبات أمام التشخيص وبذلك قد يأتي هذا الأخير مسرفاً في التضخيم، منساقاً للصيغ الجاهزة، أو أقل مما يقتضيه موضوع التشخيص. فضلاً عن ذلك، فإن علاقة المبر أو المبدع بالواقع

ليست ذات شكل واحد، بل تأخذ أكثر من شكل، فتكون متأخرة أو استباقية أو مساوقة. وفي الغالب، نجد أن تشخيص «الواقع» في النصوص الأدبية يأتي متأخراً عن فترة معاشته أو مجابهته، ومن ثم تغدو الذاكرة هي المعين الذي يتمتع منه الكاتب عند «تشخيصه» للواقع. وإذن، هل يتعلق الأمر بتشخيص محايد، مطابق؟ أم بتشخيص يستند إلى تفسير ذلك، الواقع وإخضاعه لمنظور الشخص؟

بدون الدخول في التفاصيل، نشير إلى أن هذا السؤال يضعنا أمام مسألة كبيرة وهامة، هي مسألة المعنى. فسواء تعلق الأمر بالتشخيص أم بالتفسير فإن المبدع مطالب بأن يكشف عن طريقته في الفهم وعن خلفيته الإسمولوجية لإدراك العالم والقضايا. ونفس المسألة تواجه القارئ أو الناقد. وقد تبين من الدراسات الحديثة الألسنية والفلسفية، أن أحادية المعنى وفهم خادع، وأن النصوص مثل التفكير، مفتوحة على أكثر من معنى، وأنها مجال لتجابه الرؤيات واستراتيجيات الفهم والتأويل. لذلك فإن حضور الواقع داخل النص يتنوع بحسب الموقف الموجه للقاص أو الكاتب، فقد يكون حضوراً جافاً يعتمد على تقديم الأشياء في ماديتها ومباشرتها، أو قد يأتي من وراء حجاب وبطرائق غير مباشرة، أو قد ينتهي إلينا من زاوية جد محدودة توافق وجهة نظر أحادية للكاتب..

#### ٣ - علاقة تقبل أو رفض:

بما أن القاص الذي يتمتع مادته من الواقع الخام يدخل في حوار مع ذلك الواقع ويشخصه بطريقة دون أخرى، فإن علاقة أخرى تقوم بينه وبين ذلك الواقع: هل هو مقنع بمنطقه وبالقيم التي تحكمه؟ أم أنه يرفض الواقع الخام وفوضاه ويطمح إلى إعادة تنظيم قوانينه وتجلياته؟ وما يبرر هذا السؤال، هو أن الواقع موصوف بالتحول وأن هذا التحول يأخذ عدة مظهرات وأشكال خاصة من خلال محتويات التاريخ ودوره في تغيير الواقع. وبدون أن نحسم بتأكيد صارم في مسألة غائية التاريخ، نقول بأن مفهوم حرية الإنسان يتصل بقدرته - النسبية والمحدودة - على التأثير في مجرى الأحداث من خلال وعي مكونات الواقع وانعكاساتها على تطور المجتمعات. من هنا فإن الرهان المتصل بحرية الإنسان ومسؤوليته يمس إمكاناته في توجيه تحولات الواقع نحو التحولات التي يجب أن تكون بدلاً من أن تكون مجرد تحولات عادية خارج إرادة الإنسان والمجتمع. وعلى هذا المستوى يستطيع الكاتب المبدع أن «يتدخل» ليرفض واقعاً لا يرضيه، إلا أنه تدخل غير مباشر ما دام النص لا يملك وسائل التأثير المباشر في الواقع. إنه بطبيعته، يفعل في العمق من خلال تحوير اللغة ومن خلال الإسهام في بلورة وعي الواقع<sup>(٣)</sup>.

(٣) أعتقد أن أهم إسهام للدأب الناجح في «تغيير» الواقع هو ذلك الإسهام

التمثل في اقتناص «اللغات» الجديدة وبلورتها على مستوى التشخيص

النصي. وهي عملية أعمق تأثيراً من ابتكار المصطلحات وترويجها، لأن =

(٢) تقصد الناقدة كانت هامبرغر في كتابها: منطق الأجناس الأدبية، الترجمة

الفرنسية، ١٩٨٦.

إن هذه التوضيحات والتعديلات، بالرغم من طابعها العام، تفيدنا في توجيه خطواتنا عند قراءة القصص التي سنجعلها موضوعاً للتحليل. ومن ثم فإننا لن نحتكم إلى مقولات معيارية نقيس على أساسها القصص المقروءة لنحكم ما إذا كانت لها علاقة أم لا مع الواقع. بدلاً من ذلك سيكون التحليل وسيلة للوقوف على بعض خصائص النص، ولاستنتاجه في امتداداته وإيماءاته.

### تحليل نماذج قصصية:

تتسم القصص العشر التي سأحللها إلى مجاميع قصصية لم أقم باختيارها وإنما تلقيتها بالبريد<sup>(١)</sup>، ولذلك فهي لا تدعي صبغة تمثيلية للقصّة في الإمارات العربية المتحدة، بل هي أقرب ما تكون إلى نافذة صغيرة أطل من خلالها على هذا الأدب الفني المليء بوعود التجديد التي تحملها الأقلام العربية الشابة في بلدان «الأطراف». وهذه القراءة التي لا تتوفر على خلفية تاريخية ولا على معرفة بمجموع الإنتاج تتعامل مع النصوص على أنها - مهما كان لها من خصوصية - جزء من سجل القصّة العربية، اعتباراً إلى أن التفاعل والتناقد سمان واردتان في سياق تطور الأدب العربي الحديث، وإلى أن تحقق نصي يصبح ملكاً مشاعاً وخبرة مشتركة بين قراء اللغة العربية.

ويعطي منهج هذه القراءة الأسبقية لعنصرين:

- أ - إبراز شكل البناء وحوافزه الكامنة، ثم تجلية التيمات وموجّهاتها.
- ب - وضع منجزات هذه النصوص ضمن الخارطة العامة للقصّة العربية.

### تحليل النصوص:

#### ١ - نصف متر من الخوف:

ناصر جبران

سارد هذه القصّة هو إحدى الشخصيتين فيها ولذلك فالحدث الذي يرويه متلون بوجهة نظره، لكننا لا نكاد نعرف عنه شيئاً، أقصد عن وضعيته الاجتماعية عن تاريخه. . كل ما نعرف عليه هو وجهة نظره بخصوص مسألة سفاح الجامعة. والبنية العامة تدرج

= اللغة الواحدة تعيش دوماً صراعاً وتحولات من خلال الفئات الاجتماعية المتصارعة باللمس واللغة الأدبية غير التشخيص والمقابلة والسخرية هي التي ترصد هذا التحول وتمهد للوعي به وعياً يتعدى التردد الآني إلى التجذر داخل التخيل الجماعي.

(٤) المجاميع هي لكل من: إبراهيم مبارك، أمينة عبد الله، سلمى مطر سيف مريم جمعة فرج، ناصر علي الظاهري، عبد الحميد أحمد (السباحة في عيني خليج يتوحش)، محمد حسن الحربي، (الخروج على وشم القبيلة)، سعاد العريمي ظبية خميس.

ضمن البنية القصصية الكلاسيكية المشتملة على بداية وعقدة وانفراج فالقصّة تنطلق من وصف فضاء الأوتسترد بدمشق والليل يضفي رهبة على الشارع والكائنات. . والسارد عندما يستقل سيارة أجرة يكون مشبعاً بهذه الرهبة التي يحاول تبديدها عن طريق محادثة السائق. وتكون أخبار سفاح الجامعة هي المنطلق فيبدي وجهة نظر المدينة للسفاح، ويأتي رأي السائق مضاداً ومعللاً، فيظنه السارد نصيراً للسفاح ويركبه الخوف، وعندما ينحني السائق لبحث عن شيء تحت المقعد يظن الراكب أنه يبحث عن سكين ليقتله، بينما هو يمد له نصف تفاحة ليشاطره إياها. . هذا البناء المعتمد على التشويق والتدرج تخدمه لغة متوترة، مهولة وأوصاف توحى بالرهبة وحدث اللامتوقع. والخطاب المستعمل فيها يستمد عناصره من إطار واقعي في الوصف والسرد. إلا أن المفارقة التي تبني عليها القصّة تضعنا أمام نص لا يخلو من التباس، لأنه يؤشر على أكثر من دلالة ومعنى. فهل البناء القائم على المفارقة يتقصد إلى انتقاد خوف السارد غير المبرر؟ أم أن القصّة بذاتها تشخيص لحالة لا تخضع لأي معنى، وإنما هي نتيجة المفارقة نفسها؟

شغب القائلة:

ناصر علي الظاهري

هذه القصّة أيضاً لها بناء كلاسيكي متوفر على العقدة والتشويق وطرافة الحدث. فالسرد بصيغة الغائب يقدم لنا عاملاً هندياً وهو يلاحق امرأة شحاذة تقف عند باب المسجد لتستدر عطاء المصلين. إنه يسقط عليها شهوته الدفينة ويمني النفس بعلاقة تشبع رغبته بل وتغير من حياته. . وتظل استيهامات العامل تشغله وتحفره في ترصد للشحاذة إلى أن يقرر مواجهتها بعد انصراف آخر المصلين لكنه يفاجأ بمقاومتها العنيفة ثم يتكشف له أنها رجل هندي وليست امرأة كما جمع به الخيال. . إن المفارقة التي تبني عليها هذه القصّة قابلة لأكثر من دلالة إذ نجد ما يؤشر على أن الحاجة تبرر الوسيلة، كما نجد إشارات تلمح إلى الحرمان الذي يعاني منه العمال المهاجرون. إلا أننا نستطيع أن نعتبر القصّة أيضاً حدثاً طريفاً يتوخى تسلية القارئ، ذلك أن هذا النوع من البناء يذكّرنا بنصوص قصصية كلاسيكية أعطت الأسبقية للإمتاع والتشويق.

كلنا نحب البحر:

سلمى مطر سيف

يأخذ بناء هذه القصّة شكلاً أليغوريا (مَرموزة) لأن مجموع عناصرها تنقل لغة السرد والوصف من مستواها التعييني، الإخباري، إلى مستوى المجاز والرمز وفضاء القصّة بمكوناته، يصب في نفس الاتجاه. هناك البحر والحارس سلطان (بحرس البحر!) وامرأة عارية ترتاد البحر. ويأتي التحفيز في القصّة من الحارس

وسلوكات. بل جعلت منها فضاء تخييلياً يفسح المجال للتأمل وإعادة تكوين العلائق.

جيني:

عبد الحميد أحمد

بناء هذه القصة دائري ويوظف التوازي أيضاً. فالسارد «علي» الطالب بإحدى الجامعات الأجنبية، ينطلق من الشعور بالوحدة والحسين إلى دفء العواطف والوطن، وينتهي إلى دفء مؤقت لا يبدد الوحدة التي تنتظره منذ صباح الغد.

إن حالة الانقسام والتوزع بين حضارتين التي يشخصها علي في مقدمة القصة تذكرنا بحالات شبيهة التقطها قصاصون عرب، ولكن نكهة «جيني» لها ما يميزها عبر التفاصيل. فعلي الذي كان يتشبث بحب عائشة من خلال رسائلها لا يقوى على مقاومة انجذابه إلى جيني التي يراها كل يوم في الكلية. إلا أنها لا تحس بنفس العاطفة حتى حين تقبل الخروج معه والرقص بل ومشاطرتها الفراش، من هنا تتولد حالة التمزق في نفس علي: يحلم بالدفء والاستقرار عبر رسائل عائشة ورموزها ويعيش مع جيني علاقة بدون غلالة عاطفية تلون فضاء الغربة الرمادي.

ذكريات الزمن المفقود:

سعاد العريمي

سارد القصة متهم بقتل الزمان. اتهمه الأطفال بذلك فحاول أن يكفر عن ذنبه ولكنه لم يفلح، وأحس أن وجوده في المدينة لم يعد يطاق. يخرج هارباً من الناس ومن الأزمنة التي تصطرع في داخله. ولكنها رحلة عذاب، لأن بحثه عن النجاة لا يسلمه إلا إلى المناهات، إلى ازدحام الأرجل وإلى أكاداس الأجساد البشرية وعندما يجد شيئاً فإنما هو صورة أخرى للمناهة: المستنقع المليء بالصديد ثم الغرفة الصغيرة التي يرى فيها نفسه مسجى على نقالة: أينما انجبه يحس بالفزع والغربة: «أعيش وسط أناس لا أعرفهم ولا تربطني بهم أية صلة». وينتهي به المطاف إلى زنزانة وهو مشلول الإرادة، ولكنه يحس أنه أقوى من ذوي العيون الزائفة الملتصقة وجوههم بزجاج الزنزانة.

إن هذا النص، بيناته المفتوح، وتدفق سرده، ينقلنا إلى مناخ كابوسي، سديمي، من خلاله نستشعر غربة الفرد وسط الآخرين، فالزمان لم يعد مقتعاً، والسارد لا يحس بانتباهه إلى أي زمان. إنه بطريقة ما يعلو على كل الأزمنة لينقل مشاهد تجريدية تشخص العزلة والغربة وعذاب الذات وهي تحاول أن تحجب على الأسئلة المميزة. ومن ثم فإن هذه القصة تأخذ في النهاية، شكلاً من تدوير الواقع الخام الذي ظل محتجباً داخل النص.

الذي يمتلك سلطة، فهو الذي يعتبر السباحة خروجاً عن القانون خاصة إذا كانت السباحة امرأة تتمرد على المواضع والتقنيات. وتبدأ مشكلة الحارس من توزعه بين تمثيل هيبة السلطة وتغطرسها، وبين الاستجابة لطبيعته الإنسانية وتلقائيته التي أيقظها لديه مجيء المرأة العارية. يحاول الحارس أن يمثل دوره فيفضل، ويحاول أن ينقاد لعاطفته فيفضل لأنه مسكون بالسلطة. ماذا يفعل ليخلص نفسه من هذه الورطة التي جعلته يضع نفسه موضع تساؤل؟ يقتل المرأة التي فجرت تناقضاته ومكبواته؟ غير أن ميزة هذه القصة هي أنها بينائها الأليغوري ولغتها المجنحة الموحية تتسربل بالتبسية شعرية تترى على إمكانات تأويل عديدة. فإذا كانت الكاتبة قد أشرت، من خلال البناء والسرد والفضاء، على وجهة الترميز المسند لتخييلها، فإن النص مع ذلك يبقى مفتوحاً على أكثر من تأويل وعلى أكثر من وجهة لإعادة تكوين الرمز<sup>(٥)</sup>.

هياج:

أمينة عبد الله

يتصف بناء هذه القصة بالتوازي لأن السرد بضمير الغائب يعمد إلى تقديم لقطات ومشاهد بطريقة متوازية ترسم لها مراحل حالة وعي وهي تتولد وتتلور في نفس أمينة زوجة عبد الرحمن موسى الطائل الثروة. تتدرج القصة من الراهن إلى المنصرم ثم تعود إلى الراهن. فالزوجة الأنيّة من وسط فقير، تحس بعد فترة وكأنها غريبة وسط البذخ الذي تعيش فيه مع زوجها الثري، والعلائق الاجتماعية قائمة على المظهرية والنفاق، ويكفي أن تنبش القشرة قليلاً لتكشف عن سلوكات خبيثة. هكذا تجربها زوجة أحد أصدقاء زوجها بأن عبد الرحمن موسى له حياة سرية أخرى، فتحس بارتخاء الأواصر التي تشدها إلى بيت الزوجية. . . . ولكن ماذا تستطيع أن تفعله وقد أصبحت سجيناً لهذا الديكور والحياة الترف؟ تقرر أن تتمرد وتواجه زوجها لكنه يظل «الأقوى» ظاهرياً. أما أمينة فإنها لا تستطيع الفرار من حالة الوعي التي تولدت في دخیلتها.

إن السرد المتوازي والاهتمام بوصف الأشياء التي تؤثر في فضاء القصة ساعداً على إبراز حالة الوعي بالواقع المحيط بأمانة كما أن مجموع العناصر حالت دون جعل القصة مجرد استنساخ لعلائق

(٥) اشتغال القصة على إمكانات تعدد التأويل والرموز، لا يعني بالضرورة أن صاحبة النص قصصت إلى ذلك. ولكنه ناتج عن طريقة الكتابة وكثافة الإحساس. وبالإمكان أن تقرأ هذه القصة من زاويتين أخريين:

أ- عجز حارس البحر - بوصفه رمز الرجل «المتفوق» صاحب الامتيازات - عن مواجهة المرأة ومعايشتها خارج إطار المحرمات.

ب- يمكن اعتبار البحر مجاًلاً يرمز إلى الممارسة التي تحمل جميع العقد والتعقيدات.

محمد حسن الحربي

يقوم بناء هذه القصة على اللقطات المتوازية أو المتداخلة، وعلى التشخيص من خلال اللغة ومحاكاة الكلام محاكاة ساخرة.. فالواقع الخام الذي تمتح منه القصة وهو واقع الشركات الكبيرة وحضور المساعدة التقنية الأجنبية واستيراد التكنولوجيا، يأخذ على مستوى التخيل القصصي طابع اللقطات المؤتة بالتفاصيل والوصف (وصف الأجهزة والتلفونات وفضاء العقول الإلكترونية الأملس..). وتلعب شخصية السكرتيرة العصرية دوراً أساسياً في هذا المناخ.. وشخصية المدير ومساعدته والامتيازات التي تمتح للأجنبي: جميعها عناصر مشتركة على المتداد الوطن العربي تشخص ظاهرة التبعية والاستلاب تجاه حضارة نستهلك متوجاتها بدون أن نستوعب ونتبنى أسسها ومرتكزاتها ومناهجها.. لذلك فإن ميزة هذا النص تتجلى أساساً، بنظري في النغمة البارودية التي طبعت الكلام المتداول بين شخوص القصة وكذلك صيغة التقرير فمعظم التعابير والأقوال تكتسب داخل السياق العام للقصة دلالة أخرى، على نحو ما نجد في كلام المدير: «... وأنه لمن دواعي غبطتي أن ألس هذا الحسام الوطني لديكم تجاه الشركة والعاملين فيها، كما أنني أهنيء نفس قبل أن أهنئكم لهذه الرؤية الشاملة التي تميزون بها...».

صالح المبارك:

مريم جمعة فرج

يتنوع السرد داخل هذه القصة، متنقلاً من ضمير الغائب إلى ضمير التكلم، ولكنه يتبار عند رجل مريض يعاني من مرض عضال وقد بترت ساقه وذراعه وتداخل حالته مع موت جاره مبارك الذي مات ولم يجد من يصلي عليه. وجهاً لوجه مع المرض الذي يفترسه، وإلى جانبه زوجته التي تواسيه، يستنجد بما حكاه له أبوه في طفولته عن ظهور صالح المبارك الذي سيرفع الألم عن الناس حسب ما أكده الدراويش. زوجته لا تؤمن بذلك وهو يتشبث بهذا البصيص من الأمل. وعندما يموت مبارك يرافقه داخل عربة البلدية مع السائق والحمال، ثم يتنه إلى أنهم ثلاثتهم مبتورو الساق، ومع ذلك يقاومون الموت. إن الكثافة التعبيرية وتوظيف البعد الأسطوري أضفى على الموت ملمحاً جيلاً، وجعل من التجربة مجالاً إنسانياً.

خلخال السيدة العرجاء:

ظبية خميس

يمكن أن ندرج هذه القصة، بمجموع عناصرها ومكوناتها، ضمن القصة العجائبية، لأنها من البداية إلى النهاية تقلب عناصر

الواقع المألوف لتنتسج منها فضاء عجائبياً مرصعاً باللامعقول وما هو خارج المنطق المعتاد.. ونتيجة لذلك فإن غيلة القارئ أيضاً تتحرر من كل القيود التي تُسيجها وتتابع المشاهد وهي تضيف إليها.

وإلى جانب هذا الطابع العجائبي، هناك بناء سينمائي يعتمد على المونتاج والتفضية (وضع المشاهد في فضاء واحد حتى تلتقط في نفس الآن). فالحركة التي تنظم القصة تبدأ بالسيدة العرجاء وهي تواصل المشي، وتنتهي بنفس السيدة وهي تواصل النوم، وبينهما تتصّب مشاهد القصة المرتكزة على وصف حفلة السيدة فوزية والسيد فهد وما جرى خلالها.

ويتولد الطابع العجائبي من إواليات مختلفة، فهو أحياناً نتيجة توليف غريب مثل: شجرة الأرز أنيقة ولكنها اليوم مصابة بإسهال معوي حاد وأحياناً ينشأ عن حدث ممكن الوقوع، مثل: «اشترى ثوراً واحضروه إلى البيت. كان الشور ميتاً...». وعندما تقدم القصة قليلاً يبدأ استنار نماذج بشرية ضمن هذا الإطار العجائبي العام، فتتعرف من خلال استعراض المدعوين والمدعوات على عينات اجتماعية لها سلوك كاشف للطبقة المترفة التي ينتمون إليها. يتتالى السرد جذاباً ممتعاً وقد تعودنا على هذا التشخيص المقلوب لعناصر الواقع والذي من خلاله يتم فضح المخازي والسخرية من بعض المواصفات والقيم وخلخلة أخلاقية المظاهر.

نسمة هواء طائشة:

عبد الحميد أحمد

هذه القصة تمنح بناءها من الحكاية الشعبية وصيغها الشفوية مع إعادة توظيف الشكل لصياغة انتقادات اجتماعية وتطعيم البناء بأبعاد فانتاستيكية. فالشخوص تتقلد أسماء منحوتة من قاموس له دلالات تطابق الوضع الاجتماعي وتشمل على رمزية تساوق الغرض العام. وإذا كانت البداية تسير منطق الواقع الملحوظ فإن النهاية تكسر ذلك المنطق لتزحزح ثبوتية العلائق والتطورات. والأمر يتعلق بناحل بن راجل العاري الملقب بأبي جائع المطحون وبزوجته مسحوقة وابنه مقموح وابنته مقهورة.. وهم يشمون اللحم والأب يريد أن يرضي رغبتهم لكن ضيق ذات اليد يجعله هزأة أمام الجزار الذي يتقمم منه بأن يفرمه فرماً ويبيع لحمه للزبائن. ونفاجاً بأن ناحل يتحول إلى صرصور تحفره مياه البالوعة قبل أن يصل إلى البحر ليستقر داخل بطن سمكة..

عما يلفت النظر في هذه القصة محاولة تطويع شكلين مختلفين للتعبير عن دلالات حديثة. وإضافة البعد الفانتاستيكي يرفع القصة من مستوى النقد الاجتماعي البسيط إلى مستوى الكشف عما



يؤول إليه الإنسان المعدم داخل مجتمع يولي الأولوية للملكية ويقوم الفرد بما يملك .

امراة من الشرق:

إبراهيم مبارك

من خلال البناء المفتوح لهذه القصة نتعرف على ذكريات السارد العائد من رحلة إلى الهند بعد أن عاش مغامرة تحولت إلى تجربة عاطفية . كان وهو في الطائرة يبني النفس بأن يعيش أياماً في ظلال سحر الشرق خارج الرتبة والمألوف . . ولكن لقاءه بالفناتة الوديدة «أم نون» جعل قلبه ينبض بقوة لقصتها، بالرغم من أنها تحترف، مضطرة العهارة . هي تريد أن يظل إلى جانبها وهو مضطر إلى العودة إلى بلاده والذكرى تمنح بعض العزاء . . . .

إن السارد يلجأ إلى لغة شعرية وإلى وصف الطبيعة لجعل الإطار العام ملائماً لهذه التجربة التي تتحول من اللقاء الحسي إلى التذكر الرومانسي .

استنتاج وتلخيص:

توخيتُ من هذا التحليل المركز لبعض القصص، أن أوضح التعدد القائم في البناء والأشكال، وفي خصائص الخطاب القصصي، وفي التيمات وامتداداتها . وأنا أعتبر هذا التنوع سمة مؤثرة على الحيوية والتفاعل: تفاعل كتاب هذه القصص مع نصوص جيدة، عربية وأجنبية تنتمي إلى جنس القصة . وبطبيعة الحال فإن علاقة الكاتب بالجنس التعبيري هي علاقة لا تخلو من إشكالات وتعقيد، لأن كل نص نكتبه هو بشكل ما، تنوع داخل الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه من توافرت الموهبة والوعي النظري . ونجد أيضاً قصاصين يكتبون محاكاة نموذج مفترض للقصة . إلا أن «خرق» قوانين النموذج النظري للجنس لا يعني تكسير معالم الأجناس الأدبية، كما لا يعني تجديداً لها لأن التجديد في الجنس التعبيري يستلزم شروطاً اجتماعية وثقافية طويلة الأمد .

مهما يكن نستطيع من خلال الجدول التالي الملخص لنوعية البناء وللخاصة المهمة على خطاب النص، وللتيمات البارزة في القصص المحللة، أن نلمس بعض السمات المشتركة بين هذه النصوص وبين قصص عربية تنشر في بلدان مختلفة:

عنوان القصة	البناء	الخاصة المهمة على الخطاب	التيمة وموجهاتها
١ - نصف متر من الخوف	كلاسيكي	واقعية، استثمار المفارقة	الشك في حسن نوايا الآخر
٢ - شغب القائلة	كلاسيكي	واقعية، استثمار المفارقة	الحرمان الاجتماعي يُبرر الوسيلة . السلطة تطمس التلقائية
٣ - كلنا نحب البحر	أليغوري	شعرية، توظيف التباس في الرمز	عبء المحرمات أهلية الممارسة
٤ - هياج	التوازي	واقعية، صياغة التخيل بعناصر مستمدة من الواقع الخام	وعي المرأة لواقع الاستلاب وزيف العلائق الاجتماعية
٥ - جيني	التوازي والدائرية	واقعية + صوغ تخيلي	الوحدة والحنين والتوزع بين حضارتين
٦ - ذكريات الزمن المفقود	مفتوح	شعرية تذبذب الواقع	الغربة وسط الآخرين
٧ - امرأة من الشرق	مفتوح	شعرية تذبذب الواقع	سحر اللحظات الجميلة
٨ - التقرير	التشخيص اللغوي + اللقطات	بارودية، تشخيص الواقع للسخرية منه	الاستلاب تجاه تقنية «الآخر» والسلوك الاستهلاكي
٩ - صالح المبارك	الاستبطان	شعرية، البوح بهواجس الذات	مواجهة الموت
١٠ - خلخال السيدة العرجاء	سينمائي	باروديا، منطق الأشياء	فضح مجتمع المظاهر والعلائق المزيف
١١ - نسمة هواء طائشة	الفانطاستيك	باروديا، كشف للتناقضات	تقويم الإنسان بما يملك

من نافل القول، التأكيد على أن التحليل النقدي وتلخيص خصائص النصوص في مقولات ومفاهيم تجريدية، لا يخلو من اختزال وتعسف لأنه لا يستطيع أن ينقل النكهة التي تميز كل قصة، ولا أن يرسم الظلال والإيحاءات المنبثقة من الكلمات والصور والرموز. . ولكن ما يشفع لهذا النوع من التحليل هو وجود عناصر مشتركة لدى المبدعين تؤول إلى التصور النظري الذي يتكون عند كل مبدع من خلال قراءاته وممارساته. وعلى هذا المستوى يكون الحوار بين الكاتب والناقد وبينه وبين القارئ، ممكناً ومثمراً.

### موضع هذه القصص ضمن القصة العربية:

استطاعت القصة العربية، كما نعلم، أن تنجز نصوصاً جيدة تؤكد أنها تخطت مرحلة التقليد والمحاكاة لترتاد مرحلة الإبداع ووعي روح الدينامية المولدة للنصوص داخل الجنس الأدبي العام. وبذلك لم تعد القصة العربية - في نماذجها الجيدة - «تنفيذاً» لتقنيات أو صفات، بل ارتادت مختلف العوالم والفضاءات وتوسلت بتقنيات وأشكال متنوعة يمتح من ذخائر التراث ومن روائع القصص العالمية وفي حقب معينة، داخل أقطار عربية متباينة، تبوأ القصة القصيرة مكانة مميزة واستجابت لانتظار حقيقي لدى الجمهور القارئ. ذلك أن القصة هي الشكل الأدبي الأقدر في فترات التحول والانتقال، على التقاط لحظات الصراع والمجابهة، وتسجيل هواجس الذات وذبذباتها وهي في أتون المهانة والتمزق. وما تاريخ الأمة العربية الحديث سوى سلسلة متواترة من التحولات والتبدلات. . .

وأظن أن بعض الأسماء العربية من القصاصين قد أعطت البرهان القاطع على تأصيل هذا الجنس التعبيري وعلى جودة عطائه. يضاف إلى ذلك أن توافد القصاصين من الشباب على الساحة الأدبية - من مختلف الأقطار - هو تأكيد لأهمية القصة واستمرار حضورها. . بل إن عدداً لا بأس به من هؤلاء الكتاب الشباب يحملون معهم طموح التجديد والإضافات غير المسبوق. .

كيف، إذن، يمكن أن غوص هذه النماذج من قصص الإمارات العربية المتحدة ضمن خارطة القصة العربية؟

تبين، من خلال التحليل، أن هذه القصص تلتقي في تركيبها الفني وتيمات ولغتها، مع منجزات القصة العربية (شكلاً: الدائرية، البناء المفتوح، الاستبطان، الأليغورية الفانطاستيكية. . من حيث التيمات: العلائق الاجتماعية، عذابات النفس أمام تحول القيم، الاستيهامات، القهر، الاستلاب. .). وأظن أن هذه ظاهرة طبيعية ما دامت الكتابات العربية إنجازاً مشاعاً بين القراء والكتاب أينا

كانوا، فضلاً عن أن الإبداع الأدبي يقتضي، ضمن مكوناته محاوره النصوص الأخرى والتفاعل معها، ومن ثم لا يمكن أن يزعم كاتب بأن كتاباته لا تشتمل على نصوص غائبة تشكل ما يعرف بالتناص وتتردد انتاجه بطريقة ما. وبالنسبة لقصص الإمارات العربية نحس بوضوح انتساباً إلى الكتابة القصصية العربية الحديثة وقد يكون الفرق بينها راجعاً إلى الكم وإلى قصر عمر التجربة زمنياً. وهذا هو ما يفسر الإحساس الذي يخرج به قارئ. مجموعات كاملة لقصاصين من الإمارات: أعني غلبة التجريب لأكثر من طريقة والتعثر في إيجاد ملامح محلية تميز القصة لغة وشكلاً وموضوعاً. وبما أنني غير مطلع على جميع الانتاجات القصصية فإنني أكتفي بهذه الإشارة التي أرجعها إلى محدودية التراكم وإلى قصر عمر التجربة القصصية.

لكن ما ينبغي التأكيد عليه، هو أن الكتابات القصصية الصادرة عن بلدان «الأطراف» العربية (المغرب، تونس، الأردن، البحرين، الإمارات، الكويت، السعودية. .) خلال العشرين سنة الماضية قد بدأت تنفتح طبيها وهواءها المنعش. حاملة في طياتها جسرة الشباب وجرأتهم على اقتحام الموضوعات المحرمة وتجريب الطرائق البكر.

### ملاحظات:

إذا عدنا إلى الموضوع العام الذي يندرج ضمنه هذا المحور، والمتعلق بالأدب وقضايا التحول الاجتماعي، سنجد على ضوء النماذج المحللة وعلى ضوء النقاشات والخصومات الجدالية الكثيرة سواء في الساحة العربية أو خارجها، أننا بحاجة إلى إعادة النظر في بعض المفاهيم والشعارات والأحكام التي أخذت طابع «القوانين» فليس من الدقة في شيء الاستمرار في القول بأن الأدب غير المجتمع لأن مثل هذا القول المتداول يطمس طبيعة النص الأدبي وخصوصيته في التأثير. فالنص الأدبي، بحكم طبيعته لا يُغير مباشرة ولا يمكن «قياس» تأثيره بكيفية ملموسة. إن الأدب هو نتاج جهد فردي وحصيلة تفكير وتأمل وساعات من الوحدة ومواجهة الذات والعالم. وما ينطوي عليه النص الأدبي من معرفة ومتعة لا يمكن «فرضه» على المتلقي بل إن القراءة نفسها عملية خلوة وتأمل وجهد فردي واختيار ثقافي. ومن ثم فإننا إذا تحدثنا عن دور القصة في التغيير، علينا ألا ننسى «بطء» تأثيرها. . إنها تتدرج، ضمن عناصر أخرى، في النسيج العميق للمجتمع الذي يتحول ببطء وعلى فترات بعيدة المدى. وما يتهدد «الأدب اليوم»، عندنا وعند غيرنا، هو صعوبة الشروط المتصلة بإنتاجه وتلقيه، لأن ثقافة الضوضاء والاستهلاك السريع تفرغ الكتابات من نسغها وتحولها إلى سلع تجارية. وهذا جزء من «الواقع» الذي يجب استحضاره عندما

قيمتها وقدرتها على التأثير والبقاء بقدر ما تكون حواراً إيجابياً مع الجدلية المجتمعية وملاحقة للتحويلات في منبعها، وبلورة للوعي في قضاياها الأساسية. بهذا النحو، تكون القصة تأريخاً من الداخل لصراعات الإنسان العربي وأسئلته وطموحاته. وهذا التأريخ من الداخل، وعبر مياسم الجسد والذاكرة هو ما نحتاجه في زمن يزيف حقائقه المؤرخون المأجورون.

الرباط

نتحدث عن علاقة القصة بالواقع، إنها في حاجة إلى مساندة من أجل أن تحتفظ على قدرتها التخيلية المناهضة للواقع المفروض من لون السلطة التي تنشر «روح القطيع». وتكتم أفواه وأقلام المتقدين الحريصين على توليد واقع أفضل من الواقع القائم.

ومن جهة ثانية، اعتقد أن الأفق الذي يعطي للقصة العربية إمكانات للتجدد والتطور هو الأفق الذي لا يجعل من القصة مجرد تسجيل واقتناص لأحداث وظواهر عابرة. إن القصة تكتسب

دار الآداب

بيروت

## روايات يابانية

### \* الجميلات النائمات

تأليف: ياسوناري كاواباتا

ترجمة: ماري طوق

### \* حزن وجمال

تأليف: ياسوناري كاواباتا

ترجمة: الدكتور سهيل إدريس

### \* علمنا أن نتجاوز جنونا

تأليف: كينزا بورو أوي

ترجمة: كامل يوسف حسن

### \* امرأة في الرمال

تأليف: كوبو آبي

ترجمة: كامل يوسف حسين

### \* التاريخ السري لأمير موساشي

تأليف: جونيتشيرو نانيزاكي

ترجمة: كامل يوسف حسين

مؤلفات يوكيو ميشيما

### \* البحار الذي لفظه البحر

ترجمة: عابدة مطرجي إدريس

### \* عطش للحب

ترجمة: محمد عيتاني

### \* ثلج الربيع

ترجمة: كامل يوسف حسين

# شعرية القص وملامح الحداثة

## قراءة في أدب الإمارات

دكتور صلاح فضل

### ١ - مدارات الحداثة :

ربما كان من أهم الملامح المميزة للحداثة العربية عن نظيراتها من التجليات العالمية التي سبقتها بقراءة قرن من الزمان، أنها ارتبطت في العالم الغربي على وجه الخصوص بحركة التقدم العلمي وتطور الفنون وعمليات السيطرة على المادة، فاقترنت بنشوء علوم النفس والاجتماع والذرة وتطور العلم الحديث برمته فكان الأدب إبداعاً وفكراً نقدياً هو التعبير الساخن عن هذه التغيرات الكونية الفعالة والنبوءة الجريئة لمسارها في آن واحد.

أما في عالمنا العربي - على تعقده وتشابك الخيوط من نسيجه - فإن الطابع الأساسي لموقفه الحضاري الراهن أنه استهلاكي لانتاج الغير، لا يكاد يلتقط أنفاسه ليدرك المدى المعرفي والإنساني لما تعود على استخدامه. أو ليلتزم بين منظوماته الفكرية والوجدانية وبين إيقاع الحياة المادية التي تسكره بنشوتها الظاهرة، مما جعل هذا الإنسان أسيراً في معظم الوقت لحالات الازدواجية والاستلاب. وفي ظل هذا المدار تصبح الحداثة الأدبية عندئذ مسؤولة عن سد هذه الثغرة بين العقل والوجدان من ناحية، ومعطيات الحياة المادية من ناحية أخرى، هي المنوطة - لا بالتعبير عن متغيرات العالم العربي على جميع الأصعدة فحسب - وإنما بتنمية درجة عالية من الوعي المتزايد بضرورة التحول من مرحلة الاستهلاك إلى مرحلة الإنتاج الحضاري والأخذ بأسبابه العلمية المنظمة.

ويتم ذلك أولاً عن طريق استرداد ملكية اللغة وحرية الفن ورفع كفاءة المعرفة الأدبية بالعالم المحيط بنا، وقدرتنا على أن نفعل منه بإرادتنا

القومية وملكاتنا الإبداعية في جميع المجالات، مما ينقلنا تدريجياً من مصاف الأمم العاجزة إلى عالم العصر الحديث، لا بالثروات المتناقصة، ولا بالتخبط الجاهل بمنطق الحياة والتقدم، وإنما بالمشاركة الحقيقية في صنع الحضارة وإثراء العقل والعلم والوجدان لدى الإنسان المعاصر.

ومن الشيق أن نبحث عن بعض مدارات الحداثة من التجليات الأدبية التي انبثقت في الوحدات الإقليمية العربية ودخلت تاريخ الأدب مجدداً، لأن ذلك يتسم بميزتين واضحتين:

أولاهما: لأن المشروع الحضاري الثقافي لهذه الوحدات أعطى إيقاعاً مخالفاً وجديداً للمشروع القومي العربي عامة، تجاوب معه التجاوب المتفرض في المرحلة الناصرية، والتأمل الشجي خلال الثورة المضادة، ومحاولة استعادة التوازن بعد مرارة التجربة، لكنه أعطى دفعة خصبة لهذا المشروع جذدت شبابيه وإمكاناته في كل الحالات، وتجلت على المستوى الثقافي خاصة في طرح أنقائه التاريخي والاجتماعية على المسيرة المتعجلة للحواجز القديمة في مصر والشام والعراق، وكان ذلك إيذاناً بتجانس الحركة وانتظام الإيقاع الجماعي العربي.

وثانيهما: لأن الجنس الأدبي الذي يقوم ببلورة هذا الطرح ليس على وجه التحديد الشعر الغنائي الذي كاد يستنفد الطاقة الإبداعية للإنسان العربي في الماضي وأصبح صراع التحديث فيه من المناطق المتفجرة التي تتدابّر عندها الاتجاهات والأجيال. وإنما هو هذا الجنس الجديد الذي يسمح بإبراز عناصر الوعي الاجتماعي من

## ٢ - صراع الأزمنة:

من أبرز ملامح الحداثة في شعرية القصص توظيف العناصر المراثية لتكثيف عمليات الكشف الباطنية من ناحية، والوصول بها لدرجة الرمز الغني الغني من ناحية أخرى، بما يعدد معناها ويبدد نثرتها، ويمنحها وجوداً مزدوجاً خصباً هو من صميم أدبيتها. والفنان الحقيقي لا يكتب طبقاً لأنماط معرفية جاهزة ومحفوظة من قبل، وإنما يختبر وعيه بمذاق الحياة من حوله في ضوء معرفته بالأطر الثقافية والفنية لخبرات الآخرين، ويعدل منها في حركة جدلية دائبة. ويخطيء من يتصور مسبقاً أن مصدر الإشكالية في تحولات المجتمعات العربية اليوم يكمن على وجه التحديد في بؤرة الصراع الطبقي بشكله المتداول في الأدبيات العالمية، لأن طبيعة التشكل الطبقي لدينا وتحولاتها مغالفة إلى حد كبير لما جرى عليه الأمر من التجارب التاريخية السابقة، حيث تتميز بالتداخل والاختلاط، وليس هناك غير الفنانين من يقدر على إدراك خصوصية هذه التحولات وطوايعها المميزة.

وقد استوقفتني أول قصة في أول مجموعة يصدرها اتحاد كتاب وأدباء الإمارات بعنوان «كلنا نحب البحر» للكاتبة «أمينة بوشهاب» وخضعت للترتيب الأبجدي الصارم أن جعلها مفتتح المجموعة، حتى تكون مؤشراً صائباً للمستوى اللافت الذي وصل إليه فن القص عند هؤلاء الشباب، أياً كانت أعمارهم، في رصدهم المتحرق لحركة الحياة والمجتمع من حولهم. فقد قدمت رؤية داخلية لحالة «نموذجية» للمرأة العربية في علاقتها الحميمة بالبيئتين اللتين تراوحت بينهما، وكان من الممكن أن يعزبها ذلك بالتركيز على بؤرة الصراع الطبقي بين بيئة الصيادين الفقيرة من ناحية، والبرجوازية الحديثة الطافرة من ناحية أخرى، لكنها استطاعت أن تنجو من هذا المأزق المغربي بوسيلتين: إحداهما التركيز على عمليات التشيؤ والاستلاب في الشاعر والوعي، وضغوط الحياة المادية الكثيفة على الحساسية الانثوية، في علاقتها بالرجل السيد، وانفجارها ضده.

وثانيهما: التحديق الفني الذكي في حركة بندول الساعة عند لحظة الانفجار، مما يؤذن بصبح الموقف بلون آخر، هو التركيز على صراع الزمن في هذه التحولات، ولتقرأ من مشهد هذا الانفجار إذ تقول: «تدق الساعة الخبيثة دقتها النحاسية النائمة، دقة، دقتان، ثلاث دقات، أربع، يتنفّس جسدها، تحتاحها رغبة توجيه ضربة لعالم يؤذيها، أن تقوضه، يتعالى إلى صفيش الأشياء في أذنها، تشعر بالتعطل المميت، بثقل المجاملات والطقوس، وسقوط الانطباعات الطيبة، تتوتر أصابعها ثم تنهال على عقرب الساعة محاولة انتزاعه.. تتصاعد معركتها مع الأشياء، فتنتثر المزهريرات قطعاً قطعاً، وتتساقط عروق الأزهار الصفراء دون رحمة».

عندئذ تنبثق دلالة عينية لهذا المشهد، فالفروق بين أنماط الحياة التي جربتها ليست مجرد فروق طبقية أو مكانية، ونزوعها للماضي

خلال امتلاك اللغة والحياة معاً، والشروع المتزامن في تكيفها مع ضرورات التحدي الحضاري الراهن، وهو القص بمستوياته العديدة وأشكاله المختلفة.

ومن المثير أن نتأمل ازدهار هذا الفن، لا في منطقة الأطراف العربية المغتربة عن اللغة طويلاً مثل المغرب العربي، أو عن التجديد الثقافي إلى عهد قريب مثل منطقة الخليج، وإنما عن المركز الذي تضطرم فيه صراعات الماضي مع الحاضر عبر قرنين من الزمان في العواصم القديمة. ولن نتمكن من فهم ظواهر الأدب الكبرى في عالمنا العربي ما لم نوسع من رقعة إدراكنا للمتغيرات السوسولوجية والتاريخية التي أفرزتها وتحركت بها وتفاعلت جديلاً معها. وتأمل الإبداع القصصي في قطاع إقليمي في الإمارات، هو اختبار دقيق لبعض ملامح هذه الحركة في علاقتها بمشروع التحديث الأدبي والإنساني معاً.

وعندئذ نجد أنفسنا أمام مفارقة طريفة يتعين علينا الإشارة إليها: وهي كيفية التعامل مع اللغة المعجزة للتعبير عن بكارة الحياة في هذه البقعة من الوطن. ونتيجة لترسخ يقيننا النقدي بعدم انفصام الدال والمدلول، وتجاوز ازدواجية الشكل والمضمون التي استراح لها الضمير الأدبي حقبة طويلة، فإن علينا أن نعيد النظر في مدى شيخوخة اللغة وشباب الحياة، كي ندرك أن هذه اللغة تتجدد فعلاً بقوة هائلة تعادل تجدد أهلها وتعتبر أبرز تجلياته. وليست الأشكال الفنية المستحدثة من شعر جديد وقص متطور - إلا مظاهر لهذا التجدد الخصب - وحتى في داخل القص ذاته لم نستفد بعد إمكانيات التعبير عن مادة الحياة الأولية الثرية في الأنماط التي أصبحت تقليدية في اللغات الأخرى، وما زالت تبحث عن تحفظها الشعري في اكتشاف بكارة الحياة عندنا، وإذا كانت تلك اللغات تمضي في تجريب أشكال فنية أخرى لنقل درجات تطورها العالية فإن علينا أن نقطع مراحل نمونا الخاصة دون حرق للمسافات حتى تتمكن لغتنا وأدواتنا الفنية من احتواء ثنانيا حركتنا وتمثيل إيقاعها الصحيح. ولا بد أن يؤدي ذلك إلى لون من التعدد في أساليب القص يعكس على مستوى عميق تعدد أنماط الوعي بالحياة وأساليب ممارستها. دون أن يحول ذلك بيننا وبين الحفاوة الخاصة بكل ما يتخلص من قيود الماضي ليخطط سطوراً جديدة تضاف لتاريخية اللغة الإبداعية عندنا.

وهنا تبدو جدلية العلاقة بين تاريخ الجنس الفني في ذاكرة اللغة القومية من ناحية وحداثة الممارسة الإقليمية المندھشة المنفتحة عليه من ناحية أخرى، وتلتحم أطراف المفارقة في مدار الحداثة بين اللغة المعجزة والتجربة البكر في توليد الوعي الإنساني والفني معاً.

ليس مجرد حين رومانسي مألوف، بل أن الموقف أشمل من ذلك وأعتقد، إنه رصد للتحويل الحضاري من زمن إلى آخر، بكل صعوبة الأزمنة الحديثة ووسائلها وامتصاص وتكيف مخلفات الصراع مع الأزمنة القديمة. وتصبح حركة الساعة هنا المعادل الحيّ الناجح والمثير. مهما أوقفت مؤقتاً - لحركة الحياة الباطنية والخارجية والشقاق المرير القائم بينهما على أن ضمير الغياب الذي تتلفع به هذه الأقصوصة لم يستطع أن يجرها إلى منطقة الحياض البارد إزاء تجربة الغير، بل إنه أقرب إلى التجديد - بالمفهوم البلاغي للعبارة وليس للمفهوم الفلسفي - لأنه يلتحم بضمير الرواية ويتأزج معه في كشف الجري والمحدث عن ذبذبات العالم الداخلي للمرأة العربية في صراعها لتحقيق وجودها الحيوي والفني معاً. وليست الإشارة الأخيرة التي يعد فيها الزوج زوجته المهتاجة بأنه سيعرضها على طبيب نفسي إلا تأكيداً نوعياً للنواة القصصية الجوهرية التي ربطتها بعملية التطور الحضاري عبر صراع الأزمنة كبديل عن صراع الأمكنة والطبقات، يضمه ويحتويه على مستوى أعلى من شعرية الكشف عن خصوصية التجربة العربية الحديثة.

#### التكرار والنثرية:

من الفروق الدقيقة بين شعرية النص وشعرية القصيد أن ما ينجح في أحدهما لا يتصافه بطبيعته التقنية لا ينظر له أن يوظف بنفس الكفاءة من الجنس الآخر، ومن المعروف مثلاً أن التكرار من صميم شعرية القصيد في مستوياتها المختلفة، الإيقاعية والدلالية، فإذا ما ارتكز عليه القصصاء أخفق في توليد التأثير الجمالي المطلوب. ولنضرب مثلاً على ذلك بقصة «جمعة الفيروز» الاختيار المفاجيء «في المجموعة المشار إليها من قبل، ويكمن فيها تجربة أليمة للقبض المجاني على سجين، وتسبب ذلك في إجهاض زوجته، ويعزف الكاتب عن تحديد نوع الجريمة المتهم بها من سياسية أو اجتماعية أو غيرها مع أنه لا بد وأن يحدس بها، ويعمد إلى إيراد مقطع واحد ثلاث مرات - «قطرات السائل الأصفر ممزوجاً بالدم اللزج تساب من بين رجلي الزوجة الحبل، يتسرب ماء الحياة القابع في البطن المنتفخة». هذا التكرار الذي من شأنه أن يثري الدلالة الشعرية في القصيد يقوم بتفريغ الدلالة القصصية من شعريتها، لأنه لا يمضي في تنويع المشاهد وتنمية الخبرة بالحياة وتكثيف الشعور بدرايمتها عن طريق إضافة ملامح جديدة للتجربة المعاشة، بل يوحى ببطء إيقاع الحياة على وجدان الراوي في مقابل ما كان يمكن أن يزخر به من غنائية لو اعتمد على الشكل الموسيقي الإيحائي في التكوين الشعري للقصيدة.

إن الطبيعة الحركية المرئية للصورة القصصية تفرض قانوناً للإيقاع يختلف عن الصورة السردية للشعر، إذ ينتظر من الأولى أن تنمو إلى التنامي المتظم في الزمان والمكان، بينما تكفي للثانية أن تقدم بحركة دائرية

تحفر مجراها في ذاكرة المتلقي ووجدانه. كما أن نوعية الخبرة الجمالية بالحياة، المكتسبة عبر القص تختلف نتيجة لذلك عن المكتسبة عبر القصيد، مما يحفز فاني الرواية لابتداع تقنياتهم المحدثه في التأثير، دون الاعتداد على تقنيات الشعر الغنائي السابقة.

ويرتبط بذلك استخدام ضمير المتكلم، فمع أنه هو الطريقة المثلى لتفجير شعرية القصيدة الغنائية، سواء كان ذلك بصفة مباشرة أو عن طريق «التجريد» المشار إليه يبدو أنه لا يزيد عن شعرية القصة القصيرة، وإنما المهم بعد ذلك هو درجة التماسك والتعميق في اللحظة التي يتم التركيز عليها للبلوغ إلى مستوى رفيع من التوهج الدرامي الكفيل بتحقيق شعرية القص.

وفي أقصوصة «ظبية خيس» «بعد الخامسة مساءً» في المجموعة ذاتها نجد نموذجاً سلبياً لهذا التوهج المفتقد، فبالرغم من الارتكاز على ضمير المتكلم، بما يغري القارئ العربي بالخلط الخبيث بين مستويات الشخصية، بين القصاصة والرواية مع ما يفضي إليه ذلك من اقتحام بعض المناطق المحرمة، خاصة تلك الإشارات الجنسية الواضحة، إلا أنها تعتمد على السرد المباشر لتجربة تشبه ما يقدم عادة في صورة مذكرات يومية لجملة من المشاهد العادية في مدينة مثل لندن. لكنها لا تلبث أن تفقد هذا الطابع العادي المألوف عندما يتذكر القارئ بالضرورة المفارقة الواضحة بين الأعراف التقليدية للقاصة / الرواية والمادة التي ترصدها. إن لعبة الدلالة هنا لا تنبثق من المشاهد ذاتها، وإنما من العلاقة بين الناظر والمنظور أساساً. فإذا أمعنا النظر في بنية هذه الأقصوصة وجدنا أن تناثر الأحداث هو السبب الكامن في نثرية النص التي لم ينقدها ضمير المتكلم. فليس هناك رابط بؤري تتجمع حوله المشاهد سوى شخصية الراوي الممتدة عبر مسافة طويلة رتيبة دون أن تكتسب قواماً معيناً، مما يجعل تجسدها شأناً ضعيفاً، ويظل الطابع الغنائي المستقيم المسيطر عليها نتيجة لحضور ضمير المتكلم المستمر محتفظاً بطبيعته، دون أن يشع لوناً من الشعرية المفعمة بحيوية الحياة وحرارتها، وكان سبيله الوحيد كي يرقى إلى هذا المستوى أن ينتقل من التكوين الذي يعتمد على تراكم الوحدات السردية - كما يقول بارت - إلى المستوى الثاني الذي يعتمد على غفصل الوحدات الإشارية لتعبر مثلاً عن حالة «مزاجية» خاصة ومرهقة للراوية، ذات دلالة على حالتها النفسية ووعياها الأنثروبولوجي باللحظة الحضارية التي تعايشها، وهو ما تتوفر العناصر الكافية لتحقيقه بالقدر الذي يجعل للأقصوصة قواماً تكتسب وجودها به وتغارس شعريتها من خلاله.

#### ٤ - مفارقة الحداثة وتحريك المفاسل:

قد يحسب البعض أن على الحداثة أن تعنى فحسب بالأشياء الجديدة، كما قد يتوهم أن العالمية تتمثل في الوقوف عند الظواهر الدولية، فتسقط كل منها من حسابها الطابع المحلي الحميم للأشياء



والشخص. وهذا وهم خطير وزائف، لأن حركة العلم والفن في اتجاه كشف القوانين العامة وضبط مسار المستقبل عكفت أولاً على استكشاف ما هو خاص وتحليل الماضي. وحسبنا أن نتذكر نموذج علم النفس الذي اهتدى إلى اعتبار السنوات الأولى في عمر الطفل هي الحاسمة في تكوين مزاجه وتحديد شخصيته، ثم جاءت الهندسة الوراثية لترجع بهذا التكوين الحاسم في توجيه المستقبل إلى الجينات القارة في الماضي. كذلك الفن في محاولته لالتقاط الجذور في البيئات العريقة وتكوين ذاكرة جماعية تنقذها من الضياع.

من مدخل عبد الحميد أحمد إلى الحداثة وهو من هذا الباب الأصيل في تكوين ذاكرة السنوات الأولى للتحويل الحضاري للمجتمع الخليجي، فلم يكن هذا التحويل سهلاً ولا هيناً ولم يخل من سحق كثير من الأشياء الحميمية وإجهاض مواليد كثيرة، وابتسار حيوات عديدة. كان له ضحايا من البشر والقيم، ونموذج «غريب» الذي تدور حوله قصة «الطائر الغمري» أحد المفاتيح الهامة لهذا العالم الذي يبعثه الفنان، لا بشعور الباحث البارد في تأمله لبقايا المجتمعات القديمة، وإنما بعيون الرفيق الموجه الواعي لطاحونة الحياة وهي تنفض على المخلوقات الهشة فتثرتها بدماء. عندئذ تولد غربة مضاعفة، ويعبر عنها القصاص بثلاث وسائل: إحداها في تسمية القصة ذاتها، فالغمري كما يشرح في ملاحظاته التوضيحية يقال للشخص الذي يهبط مدينة لا يعرفها ولا تعرفه ولا يدرك شيئاً فيها. والساء، وتمثل الإطار الطبيعي الذي ينتظر منه أن يكون أكثر استمراراً وأدعى للألفة، لا تتشح بأي لون من الغيوم من مطلع الأقصوصة، بل تتشح بالغرابة، المضاعفة هذا المناخ الذي يجعل الأرض تتسوج تحت الأقدام، والشخص الفقيد اسمه أيضاً «غريب».

ويقوم هذا الثلاث بدور التمثيل العميق للحس المأساوي بفداحة التغيرات، وجرح قشرة العالم التي أحاطت بهذا الإنسان عبر قرون طويلة قبل أن يشق عن «البترو» بصفة خاصة. في هذه التقنية القصصية المحكمة ليس هناك أدنى تفضيل يخضع للصدفة العشوائية، فالبترو الذي مات غريب تقريباً من إدمان استنشاقه بشكل مغلوط، هو نفسه مصدر الطاقة لهذه التحولات على مستوى الوطن. وبهذا فإن ضحيته تصبح علامة لا تخطئ على العاصف التي قتلها التغيرات الجديدة.

لكن القاص الذي يبرهن على نضج أدواته وعمق وعيه لا يتناول ذلك بمنظور رومانسي فج. فلا يتحسر على أيام العيد والفقر، بل يدرك بعين الصقر إيجابيات التحويل وهو يعني في ذات الوقت ضحاياه. يستشرף آفاق الغد المغم بالخير والرجاء والمشكلات وهو يندب طفولة الأمس البريئة المعذبة المضطربة تحت عجلات الزمن. لا يتحول تعاطفه الناضج الواعي إلى بكاء ساذج على الأطلال، مما

يجعل شعرية القص تنبع من زخم الحياة وتمثل بروائحها تستنفد ذاكرة الوطن.

وإذا كانت القصة القصيرة لا تتسع لتفاصيل كثيرة، فإنها تبني مع ذلك أن تقول أشياء هامة، ومن ثم فإن الفنان الماكر يختار موقعه في مناطق التجاذب البشري والحضاري، بين ثنائيات الأجناس وطوايا البشر. في تلك المناطق التي تمتاز بطبيعتها المفصلية، إذ تبدو عندها، وبشكل مكبر واضح حركات الأطراف المتلاقية والمتباعدة. وهو لا يرقب تلك المفصل في سكونها وجودها، وإلا لما استطاع أن يهزنا بها ومعها. وإنما يقوم بتحريكها كي يشركنا معه في مراقبتها وإدراك مسعاها.

ويبدو أن عبد الحميد أحمد يتقن هذه التقنية الفنية ويستثمرها إلى مدى بعيد، وتكاد مجموعته «البيدار» أن تكون نموذجاً دالاً على ذلك. ويكفي أن نأخذ منها مثلاً قصة «صفعتان» التي تحكي عن علاقة القرية بالمدينة في وعي شاب يافع تعود الخروج من قريته التي لا يحمل الكاتب ذكرها باسمها الحقيقي «خورفكان» حتى يكسو عظم قصته لحماً حياً طرياً، ودماً ساخناً واقعياً.

وتقتصر تجربته في البداية على زيارة صديق له في المدينة، ومجاذبة أطراف الحديث فلا يستطيع عن هذا الطريق اختبار أفكاره ومدى تمثيلها للحقيقة، حتى تتاح له فرصة الدخول في لحظة إغراء خطر. وليس هناك ما يجسد فتنة المدينة ويتراءى من خلالها مثل الجمال الأنثوي القريب البعيد المثال، إنه أقوى مختبرات الاحتكاك بين ممارسات الحرية والعدوانية. فيعرض الشاب على المرأة التي ألهمت حواسه واشتهاها رغبته فيها بكلمات مباشرة صريحة، فتصرخ وتقتاده إلى قسم الشرطة حيث تنتقم منه بصفعتين على وجهه ويكمل ليلته في السجن. وعندما تساق به السيارة في طريق العودة «تاركة خلفها المدينة بصخبها وضوضائها وناسها المزركشين بالثياب والساعات الفاخرة، يحس وهو يتحسس وجهه المصفوع أن المدينة صفته صفة قوية على غير ما يتوقع، ويأنها ليست إلا كالمرأة التي خاطبها، جميلة جداً، لكنها غبية جداً، لا تملك في داخلها غير هذا الصراخ الأهوج».

وعندئذ تبرز القيمة الإنسانية لهذا التقابل الظاهري بين القرية الأسنة، الغارقة في تقاليدها وعيائها، وهذه المدينة المشرقة لأنماط جديدة في السلوك والعلاقات دون أن تدرك جوهرها الحقيقي في شروط الممارسة الحرة واتساق الداخل مع الخارج. ويظل عالماً بنفس القاريين رنين هاتين الصفعتين الشهيرتين كأنه صرير المزلاج الذي يغلق بين عالمي القرية والمدينة، أو صوت احتكاك المفصل عند تفارقهما كما تترامى صورة المدينة / المرأة الشهية الممتعة، كعلاقة دالة على بلورة المنظور القصصي ونضج التقنية التي تؤديه. ولأن الكاتب لا يفتعل تجربته ولا يصطنع مفرداته، بل يغمس ريشته في عرق الحياة وعطرها من حوله، فإن الثنائية الأعجمية العربية تطل من خلف هذه الثنائية المباشرة القرية / المدينة من خلال تعدد

المستويات اللغوية في الحوار العامي والفصحى من ناحية مع سائق التاكسي وضابط الشرطة، ومن خلال ثنائية الشعب والسلطة في تطوير الحوار البوليسي عن الحرية والديمقراطية من ناحية أخرى، مما يجعل القصة على بساطتها نموذجاً مكثفاً مفعماً ببعض الرؤوس المتفجرة التي تثير دلالتها عند المتلقي اليقظ الحساس.

وسواء كانت مادة التجربة التي يقدمها هذا الفنان الكبير مستقطرة من ذاكرة الإنسان الخليجي في توجهه الحيوي عبر التاريخ أو من معاشته للتحويلات الحضارية وآلامها في اللحظة الأخيرة الآنية، فإن الخاصية الجوهرية لحدائثه هي تحويله لمادة الحياة البكر - كما خبرها - لمجائن تقبل بطوعية ألواناً من التشكلات الفنية التي تنتمي لتاريخ القص العربي وتعد خطوة أصيلة في مساره. فهو لا يتلصك ولا يتمتم بالشفرة القصصية المجهضة، بل يوظفها باقتدار دون أن تسكره هي التجريب الشكلي المبتر.

عل أن بعض تجاربه الأخرى في المجموعة ذاتها بحاجة إلى قليل من التأمل النقدي المتأن حتى تبرز من خلالها الأبعاد الكفيلة باحتواء مداها الملحمي وتجسيد نفسها الشامل الملائم لطبيعتها والقادر على تفجير شاعريتها، وأحسب أن في عبد الحميد أحمد طاقة ما زالت كامنة، ربما كان القص القصير لم يستوعبها بعد أن انتبه لما أفقد من العدم جزءاً هاماً من السيرة الداخلية لتحويلات الإنسان العربي التي لم ترصد بكل جوانبها وشاعريتها حتى الآن.

#### ٥ - شعرية اللغة وأحادية الدلالة:

عند «مريم جمعة فرج» تكاد تطفئ شعرية اللغة على فنية القصة فهي تقول مثلاً في مطلع قصتها «جفول»:

«الآن تضاءت الجدران، انتعش السمر والعبار، وعادت لتطبق بيدها على أنسجة الجدار، كما لو أنها القابلة وأن الحلم هو الجنين.

- الخيل قادمة، الغائب يعود..

قبيل الإيقاد، كانت الجدران قبيحة، أما المساءات فكانت تموت وتسكن شفاهاها المتوردة بالحلم، وتستلقي الصبية وتفر خصلاتها من الزنزانة والسجان مرة بعد مرة، مشرعة كل خصلة من خصلاتها كفلول الخيل عند الجفول إلى ساحة الحلم الذي تزاو، ثلاثون عاماً والناس ينتظرون.

: من أين تأتي الزويعه، متى يعود الغائب؟

قبيل الإيقاد كانت الصبية تمتشق الجدار، لعل القيد ينكسر، ولعل الغائب يعود. ولسنا نعي بشعرية اللغة هنا مجرد غرابية الإسناد على المستوى المباشر فحسب ولكن ينضم إليها عدة ملامح تتركز حول غلبة تكرار الجمل بشكل غنائي، وسيطرة نموذج المجاز على الوصف، وتبدد العلاقة بين الأفعال وفاعلها، مما يفقد النص القدرة على الموقعة والتجسيد المحدد للأشياء والأشخاص، دون أن

يعرض ذلك بالتعمق في استبصار حالة داخلية. لأن توزيع العبارات يوم تعدد الأطراف مع أنها ضائعة في ضباب الاتحاد. وتصيح النتيجة الناجحة عن ذلك عجز النص عن كشف هويته للمتلقي، لا من حيث صعوبة تصنيفه في نوعه الأدبي، فهذه مشكلة ثانوية ولكن من حيث خلطه للشفرة التي لا يحسن أداءها جمالياً من موقعها الصحيح، فعندما تندرج هذه الوسائل في نص شعري ينتمي بالإيقاع الموسيقي، ويحيل إلى حالة وجدانية تتضافر تلك العوامل على تهيئة أسباب الاتصال بينه وبين المتلقي المتعرض لنوع من العدوى الإرادية. أما عندما تقرأ أمامه كمجموعة من الشفرات التي يبدو أنها ذات وظيفة قصصية فإن لونا من «خيبة الأمل» في العثور على إجابات أساسية ينتظرها القارئ من هذا النوع تكاد تمحو لذة التجريب والاستكشاف الفني.

ويتضاعف هذا الشعور بخيبة الأمل عندما ينتهي العمل ولا يشبع شفرات القص بإغلاق دوائرها المفتوحة، بل يتركها شذرات مسنونة لم تنظم في كل متركب يحفر في اتجاه واحد، عندئذ تصبح أدوات شعرية اللغة ثقلاً يطرح من حاصل شعرية القص.

ولو أدرجت كل تلك الإشارات في مجال مغناطيس واحد، كأن سيقت مثلاً على طريقة «تيار الوعي» دون «شوشرة» أو ضوضاء صفاء أشكال الحوار الضائعة - غير المتقاطعة أو المتوازنة - لأمكن لنفس هذه الوسائل مع حد أدنى من تماسك الإشارات وتنظيمها على صعيد النص بأكمله في ترابطه وانصبابه في تيار واحد أن تخرق وعي المتلقي وتكيف استجابته الجمالية تعجزه إمكاناتها في توليد الدلالة الفنية.

لكن هذا «التشتت» في الإشارات يعكس لونا من الانفصال بين عالين: عالم الأشياء والوقائع والذكريات المتشذرة في قلب التجربة الكلية للقاصة، وترجمته الحرفية إلى عالم الكلمات وعلاقتها السياقية المتجذرة في التاريخ الثقافي للغة. وربما كان هذا الانفصال مظهرأ لحدة الإحساس بلون من الازدواجية العرقية في النسيج الاجتماعي وانتقاماً لغوياً مباشراً له، وعندئذ - لوصح هذا التفسير الذي تنقصه البيانات الخاصة بموضوع التجربة - يصبح توظيف الأدوات الشعرية اللغوية في القص كسراً للبنية القارة في الضمير الثقافي، وإقامة لنمط جديد من العلاقات التبادلية المتقاطعة مع الأجناس الأدبية، كلون من الترجمة المبشرة لهذا التقاطع الآخر في الأجناس البشرية، ما زال كلاهما يعز على الالتئام التاريخي والفني.

عل أن هذا «التشتت» بدوره ليس سبباً لتعدد المعنى وخصوصية الدلالة، بل هو على العكس من ذلك مؤشر لفقرها وأحاديتها. ولو تصورنا مثلاً لاعب سيرك يمسك بكرة واحدة ويقذفها بيديه ثم يلتقطها، لأدركنا أن ذلك لا بد أن يكون مجرد مقدمة تتطور بعدها اللعبة مع كرتين وثلاث وربما أربع، وكلما زاد عدد الكرات كان على

اللاعب أن يبرهن على تنامي مهارته وسرعته في قذفها وملاحقتها، فإذا أسقطت من يده أبطل ذلك مفعول المهارة وأصبح «تشتتا».

ومع أن الفن عموماً، والأدب بصورة خاصة، ليس مجرد ألعاب بلهوانية ولا خفة يد، إلا أنه بمنطقه وعلى طريقته - يشبه هذا الموقف من بعض الوجوه. ولننقل إن كرات الأديب ليست هي الكلمات حتى لا تتحسّر في فمه لسرعتها وتعددتها، وإنما هي الدلالات المنبعثة من الموقف والشخصية والصورة والكلمة. وقد أصبح من المعترف به في الشعرية الحديثة أن تعدد هذه الدلالات وتتابعها وتراثي بعضها خلف البعض الآخر في درجات دقيقة من التكثيف والشفافية، لا تصل إلى الإعتماد والتراكب المربك، يعد من أنصر حالات الشعرية في القصيد والقص معاً، على تنوع طرائق هذا التعدد بعد ذلك.

فإذا ما اتسم العمل الفني بأحادية الدلالة شعرنا أنه مجرد مقدمة لم تستكمل بعد، أو أنه مجرد حالة أولى لا تشبع نهنا الفني ولا ترضي بالقدر الكافي حاجتنا الجمالية والإنسانية. وإذا ما كان الأديب الذي يقدم لنا هذا العمل قادراً على تعديد مستوياته وترميز أطرافه وربط دلالته بقدر يسير من الجهد الفني أدركنا أهمية المسؤولية النقدية في لفت نظره بموضوعية إلى هذا الموقف.

وتقدم لنا مجموعة «محمد حسن الحربي» «حكايات قبيلة ماتت» عدة نماذج تقع في هذه الأحادية بالرغم من إمكاناتها في التعدد الخصب الثري.

ولنتأمل منها «قصة عصفورين» على سبيل المثال لأنها تحفل بلون آخر من الشعرية المباشرة ذات الطابع الغنائي في الوصف العذب والتبعية الشيق لحياة عصفورين وإن كان الكاتب لم يحدد نوعهما بالرغم من طول حديثه عن الريش والألوان والحركات. وكما يقول «بارت» في معرض تحليله لوحدة القص فإن القصة القصيرة هي العمل الفني الوحيد الذي يقبل الإيجاز، لأنه بطبيعته نموذج للتركيز الدلالي. ومن ثم فإن بوسعنا أن نلخص أحداث هذه القصة - لو كانت تسمى أحداثاً - في وحدات سردية يسيرة تمضي بشكل متناسق مع الحياة العصفورية الهنيئة، ويقابلها حياة زوجية طبيعية للراوي، حتى تسافر زوجته وتوصيه خيراً بنفسه وبالعصفورين، ولا يلبث أن يدخل عنصر الموسيقى في روتينية اليومي، وتعتاد عصفيره على سماعها كذلك. حتى يعود ذات يوم فيجد أحدهما قد مات خلال محاولته الهروب من القفص، ويتمثل الراوي بطريقة مفصلة كيفية تعاونها في رفع باب القفص وسقوطه فوق رقبة العصفور الذي كان يحاول الخروج، فيصاب رفيقه بالحزن، ولا يلبث أن يلحق به.

وليس هناك شيء أكثر طبيعية ولا عادية من ذلك، فحتى هذا المستوى لظل السرد مجرد حكاية لا ترقى إلى مستوى القصة القصيرة

مهما أفعمت بالوصف التفصيلي والتحليل الشجي والغنائية العذبة لحياة العصفورين. لكن في اللحظة التي يقرر الكاتب فيها أن يوظف هذه الحكاية في الدلالة على حكاية أخرى تماثلها أو تناقضها عندئذ يبدأ في استثمار التقنيات الضرورية للترميز والتشفير الفني، وقد كان بوسع الكاتب أن يسقط قصة العصفورين على قصة الزوجين بشكل ما، كأن يقيم لوناً من المقارعة بين موقف العصفور الذي يموت وفاء لرفيقه وموقف الراوي الذي ينعكس أو ينكمش لسفر زوجته، مما يفتح باباً خصباً لتعدد الدلالة، ويمنح الحدث العادي المألوف طاقة مشعة تكشف بالتوازي أو التناقض موقف الإنسان من الحياة، لكن ترك «قصة العصفورين» هكذا معلقة في الهواء لا يمدها بأسباب الوجود الفني الأصيل.

وكما يحدثنا علماء الشعرية، خاصة «جاكوبسون» فإن الكلمات واللحظات والمواقف كلها أشعت من ألوان عديدة، كانت مثل كأس «الكريستال» الثمين لا تقتصر وظيفتها على كونها مجرد إناء يتسع لقدر يسير من الماء، ولا تقاس بحجمها، إذ أن حبيساتها اللؤلؤية، وتكويناتها البلورية تشع أطيافاً عديدة من الألوان تشي بثراتها وقيمتها في ذاتها. وليست اللغة الشعرية هي المنوطة وحدها بتعدد الدلالة بل إن الشخصيات والأحداث الرامزة في القصة القصيرة تقوم بنفس هذه الوظيفة إذا ما أيقن الفنان بشيء من السدهاء الضروري عقد المقابلات الظاهرة والخفية مما يجعل الحياة أكثر توهجاً ويجعل الفن أقدر على تمثيل شعرية الوجود.

## ٦ - شكل الضياع ودلالة التقنية:

من الظواهر اللافتة في شعرية القص عند أدباء الإمارات أن كفة الإبداع الأنثوي تكاد تتعامل مع كنه إبداع الرجال، وهذه حالة فريدة ودلالة، لأن غيبة المرأة خلال قرون طويلة أدبياً وعزوفها عن امتلاك اللغة جعل لحضورها الحديث مذاقاً ثورياً يرتبط بالتطور الحضاري في جملته ويعتبر من أبرز تجلياته، وكان لا بد لهذا الحضور أن ينبثق بكل قوته في فن القص على وجه التحديد، لأنه أكثر الفنون تشاكلاً مع ما اتقنته المرأة خلال العصور الطويلة من صنع الحياة ورعايتها وحفظ تفاصيلها، لكنه من ناحية أخرى برهان على نمو الوعي وتزايد الحرية وسلامة المشروع الحضاري العربي، فإذا ما أضفنا إلى ذلك ظروف المبدعة الخاصة في تخليق أدواتها الفنية الملائمة لنوعية تجربتها أدركنا أهمية هذا الجانب وجدارته.

وبوسعنا أن نعتبر تجربة «سلمى مطر سيف» من أنفضج التجارب الأنثوية في القص إذ أنها تعمق في استشفاف العوالم الباطنية لشخصها من الرجال والنساء معاً. وتسعى بشكل حثيث إلى العثور في بنية القص على وسائل شعرية تحتل دلالتها الجديدة.

ولكي نتبين طرفاً من كشوفها الجمالية نتأمل من مجموعتها الشيقة «عشبة» أقصوصة بعنوان «ساعة وأعود» تدور تجربتها الرئيسية حول

خوف الفتاة من الشارع، من الحياة والاختلاط بالرجال، لكنها لو تبعت هذا الخوف بطريقة سردية من منظور الفتاة لما زادت على تكرار الوسيلة الفنية المعروفة في القصص المألوف من جانب ولا ارتطمت بالسقف المنخفض لحرية المرأة في التعبير الجارح عن عالمها من جانب آخر، ولما استطاعت في نهاية الأمر أن تجسد هذا الخوف من مصير متعين.

ومن أجل الوصول إلى هذا الهدف القصصي عمدت الكاتبة إلى اتخاذ منظور الأب، فهو وحده الحارس الذي يجن إذا ضاعت ابنته في زحام الرجال خارج المنزل، واتخذت بؤرة القص في عبارة رددتها الفتاة قبيل خروجها للشارع هي عنوان القصة «ساعة وأعود» لكن الأحداث لا تنمو بعد ذلك في خط متسق واقعي، بل تدور في مجموعة من الاحتمالات القريبة من تقنية «الريبورتاج» الصحفي وتتخذ شكل روايات عديدة عن المصير الذي لاقته بعد خروجها، وعندئذ يدخل المجتمع «ميكانيزم» القصص، فهو الفاعل الحقيقي للخوف والضياع، وما الأب إلا ممثله المباشر. فيروي الرجال والنساء، الصغار والشيخوخ من كل المهن والأعمار، حكاياتهم عما لقيته «غريبة» في خروجها إلى الشارع من تجارب وتشكلات، تقدم في نهاية المطاف أحزمة فاجعة النهايات المأساوية والعبيثة معاً. وتصور بطريقة تلامس مشارف الأسطورة - وهذه هي نقطة ارتكاز الكاتبة في كثير من أعمالها الإبداعية - العوامل الفاعلة والكامنة المحركة لقلب المجتمع، فيصبح المصير المتجسد في تشكلات كثيرة لضياع «غريبة» العقاب الاجتماعي الذي يحتم كالكابوس على رأس أية فتاة تنشأ الحرية وتتطلع إلى الشارع.

وعندئذ تتحول الشخصية بفعل هذا الانهيار المتعدد الأطراف إلى رمز عميق الدلالة لميثولوجية المرأة العربية في الضمير الاجتماعي، باعتبارها

كائناتاً مضاداً للخلاء. يضيع لا محالة إن خرج من قعر الدار. وليس المهم هنا النبوءة التي تضمها القصة عن الخروج بدون عودة، فهذه هي حركة التاريخ الختمية لتحرر المرأة في كل أنحاء العالم من عبودية الرجل والمجتمع، ولكن المهم - في تقديرنا - هو عبور الكاتبة على التقنية القصصية الماثلة للبنية الدلالية والحاملة لها. وهي تقنية يمكن تمثيلها برأس شيطاني يمتد فيه عمود واحد لحدث بسيط، هو خروج الفتاة، وينتهي بمجموعة من الدوائر المتلاصقة لاحتمالات لا يترجح بعضها على البعض الآخر، وكلها تنذر بسوء المصير الفاجع وتطل من هذا الرأس عين يلتصق فيها الجنون بالبلاهة هي عين الأب الذي لا يفتأ يكرر «قالت ساعة وأعود» وتظل اللاعودة هي الخاتمة القائمة لهذا الرأس الشيطاني المشعث، المفعم بالطاقة الرمزية التي تصل في تكثيفها إلى درجة الافتخار الأسطوري المعتقد، مما يتكفل بتجسيد تجربة الخروج النسائي المروعة للضمير الجماعي في أعماقه.

ونخلص من ذلك إلى أن أدباء الإمارات قد استطاعوا في جملتهم أن يوظفوا عدداً من التقنيات القصصية التي تتميز بكفاءة عالية في اكتشاف شعرية الحياة بما تزخر به من أساطير كامنة، وبما تعانيه من تحولات حضارية موجعة، وأن شعرية القص لم تنجح في تلك الحالات التي اعتمدت فيها على أدوات القصيدة من تكرار وتشتت وغلبة للضمير الغنائي، بقدر ما استطاعت أن تتحقق في تلك الحالات التي التحم فيها الإنجاز الجمالي المستحدث بموقف الإنسان في تنمية وعيه وإدراك مصيره وتوجيه مستقبله. بما جعلها نموذجاً ناجحاً لتجديد شباب اللغة العجوز بالتجربة البكر.

القاهرة

# الجمالي في القص:

## تجربة الامارات العربية المتحدة

نبيل سليمان

بداية أن أكرر الإشارة إلى شبه جمالية القصة بالرمال المتحركة<sup>(١)</sup>. ولا بأس من الاستطراد إلى أن جمالية الأدب والفن بعامة قد تكون كذلك، ولكن هذا الشبه لا ينبغي أن يكون ذريعة للقصور في التحليل، ولا حائلاً أمام الدرس والاستنتاج والاعتبار، فعل النقد أن يحلل ويركب، وإن كان ذلك سوف يؤدي اجرائياً الجمالية ويصل به في المآل إلى حصيلة خلافية، قد يكون فيها ما هو صالح لزمن أطول، وقد يطرأ في النقد وفي الانتاج أصلاً ما يتجاوزه أو ينقضه أو يبدله، وليس في وهمي أن هذا البحث في منجاة من ذلك.

ولئن كان درس الجمالية في القصة ينطلق أو يتأهل في درس فنيته أو تقنيته، - فلكل يؤثر اسماً للمسمى عينه - فإن الوقوف بالجمالية هاهنا ييكلها، يفقدها رواءها، يبخسها ويعطلها أيا كان المنهج المتبع. فهذا المنتج - بالفتح - الانساني الذي اسمه القصة، مثله مثل غيره من المبدعات، مثله مثل منتج، كائن اجتماعي وثقافي وحضاري، فيه مكابرة وموقف ونظر وبشر وعلاقات وفضاء، فيه نسخ التاريخ بدءاً أو انتهاء بالراهن الاجتماعي أو السياسي والذاكرة الجماعية أو الفردية وايقاع الفنون الأخرى. . مما لا يفي بحقه أن يجري درس عنصر من عناصر تقنيته. فلا السارد وحده، ولا المسرود، ولا وسائل الخداع السردية أو الفعل أو النشاط التخيلي أو اللغوي أو الدلالي ينتج قصة، بل جملة ذلك وجدله وتخلقه في كيانه الحي - هو ما يمنسه بالقصة، وفي هدي من ذلك وما سبقه سوف

في حدود ما أتيج لي أن أطلع عليه، فإن الوقوف على ما في الانتاج القصصي في الامارات قبل الثمانينات لن يكون إلا من قبيل التأرخة الادبية التي ليست مما أهدف إليه في هذا البحث. ولذلك فإن الانتاج القصصي المعني في الثمانينات هو ما سأحاول درس جماليته، حيث تتبدى النقلة السريعة والحاسمة - وربما المبالغية - إلى التجنس والاتسام بقوة وجدارة، في المشهد القصصي العربي. ويهمني هنا أن أشير إلى ما يورده مؤرخو الأدب من غلبه الشعر والمقالة مقابل ندرة القصة - بالأحرى: مهادها - في الدوريات الخليجية الأولى بعامة، كذلك تأخر ظهور الصحافة والقصة في الامارات، مما عني أن الريادة قد تأخرت عقوداً عنها في أقطار عربية أخرى عديدة. وما قد يعني أن هذا الانتاج القصصي كأنما هو بلا رواد في بقعة العربية<sup>(٢)</sup> فإن يعود الأمر إلى السبعينات قد يعني تداخل الاصوات والأجيال أكثر مما يعني مؤسسين ومتابعين. ولئن صح ذلك أو قدر منه، فإن الاحالة تكون على القصة العربية بعامة، وعلى المشهد القصصي العربي في ثمانياته خاصة، سواء منه انتاج الكتاب السابقين - ومنهم المؤسس - أو اللاحقين. ولسوف يلتفت هذا البحث إلى ذلك ما أمكن، كلما دعت الضرورة. كما يهمني

(١) تذهب نورية الرومي في مجلة فصول، سبتمبر ١٩٨٢، ص ٢٤٥ إلى أن بيئات خليجية أخرى، سبقت إليها نقلة النفط قد سبقت الامارات إلى القصة. ويحدد الدكتور محمد عبد الله المطوع في بحثه المقدم إلى ندوة الأدب في الخليج العربي، والتي نظمها اتحاد كتاب وأدباء الامارات عام ١٩٨٨، ظهور القصة في الامارات في بداية السبعينات، مع المرحلة الأولى لنشوء الدولة الاتحادية.

(٢) أرد الإشارة هنا إلى الفصل الثالث (في جمالية المشهد القصصي العربي) من كتابي: في الابداع والنقد، دار الحوار ١٩٨٩.

يفصل هذا البحث في عناصر القصص في الانتاج المعني بالقدر الذي يؤهله بعد ذلك - وخلال ذلك - إلى النظر فيه وإليه، كما هو، قبل وبعد أي قراءة أو أي نقد، كائنًا جيلًا.

#### القصص:

ثمة من يقول: الحكيم، بدلاً من القصص. الحكيم نسبة إلى الحكاية وليس إلى الكلام باطلاق. ولا أنكر أنني ممن يفوتني ذلك. فالحكي نشاط بشري أساسي، ابتداءً شفويًا مع الاجتماع البشري، ولم تلغه الكتابة، والحكي الشفوي نشاط تخيلي وامتاعي وتعليمي أحياناً، وفعل فني ما وممارسة جمالية ما، في الانتاج وفي التلقي تراه اذن - في عقله أو في أدركه - سقوط ملازم للانسان؟

في النقلة من الشفوي إلى المكتوب، وبخاصة من الجماعي - أو الشعبي الشفوي إلى المكتوب الفردي - تلبس الحكيم بلبوس جديد منعت بالقصص، وصارت الحكاية - والخرافة والاسطورة أيضاً - إذ تلبس بهذا اللبوس: قصة.

هذه النقلة في تراثنا الأدبي العربي اختلط فيها الخبر بالنادرة، وكانت في أس المقامة والسيرة والرحلة، ومثلما كانت الكتابة والمتغيرات الحضارية فاعلاً أساسياً نحو ذلك، كان المعيشي واليومي والراهن.

ثمة من ينعت هذا التجلي الجديد للحكي في التراث الأدبي العربي بالقصص الرسمي - توفيق بكار، شكري عياد... وتجدر الإشارة هنا إلى جديد البحث في هذا التراث، من هذه الزاوية حيث العناية الأكبر والأدق بحكي وقص العيارين والشاطر والمكدين والوعاظ<sup>(٣)</sup>، وليس فقط بما خلف الجاحظ أو التوحيدي أو ابن بطوطة أو الهمداني....

الحكي أنتج الحكاية، والقص أنتج القصة، وقائمة الاصطلاحات النقدية تترى من بعد بتعدد المناهج وتراكم الجهود وتعاقب الزمن: العناصر الحكائية، المقومات الفنية، أدوات اللعب، مفردات التقنية، السرد، السارد، المسرد، المسرود له، الحوار الفعل أو الحدث، الفاعل أو الشخصية، الفضاء أو المكان، الزمن، الرؤية أو الموقف، الدلالة، الحبكة، المتعة، الأثر، ودوماً: الأدبية أو الجمالية وبالطبع لست في مقام الحصر ولا الجرد.

لا تخفي الدلالة المركزية في القائمة الخصية على ضرورات بعينها كي تكون الكتابة قصة. فالكتابة التي يبنى منها الفعل والفاعل والفضاء والسرد قد تكون خاطرة أو نجوى أو نيثة - كما يفضل بعضهم للشعر المنشور - أو نصاً باطلاق له جماليته الخاصة، ولكنه ليس قصة، إن أصر صاحبه على أن يعنونه بذلك. كما أن اجتماع

(٣) على سبيل المثال الأهم: النكبة في العصر العباسي، أحمد الحسين دار الحوار ١٩٨٦.

تلك الضرورات - ولست أميل هنا إلى التحديد الرياضي - لا يعني ميكانيكياً انتاج قصة. فالجمالية هي النسيج، في اللغة أو التخيل أو الاشعاع الدلالي أو الحوار أو المكنونات النفسية للانسان وربما المكان... ولا مقام على كل حال للدعاء بالقول الفصل في أي من هذه الأمور، شأن سائر ما يتصل بالاجناس الادبية وأنواع الفنون والمسار التاريخي للابداع وامكاناته وآفاقه.

لقد فتق القول النقدي وطوره دقق الانتاج القصصي منذ تجنس في القرن الماضي، فضلاً عن كنوز التراث الشفوي. وبالنسبة للنقاد العربي، ينبغي اضافة أمر المشاقفة، بسلبه وإيجابه، منذ الرواد إلى اليوم، في غمرة ما يعصف على كل مستوى، منذ مطلع هذا القرن على الأقل، وأشدّ عصفاً في نهايته.

تلك هي النقلة القصصية التي أرمز لها بالتأميرية - نسبة إلى زكريا تامر - في ستينات وسبعينات المشهد القصصي العربي، قد اقتضت خطاباً نقدياً آخر، غير ما اقتضته النقلة السابقة مع عبد السلام العجيل وسعيد حورانيه ويحيى حقي ويوسف أدريس... هذه هي النقلة الجديدة بعد التأمرية، مع ابراهيم أصلان وعبد جبير والياس خوري وأميل حبيبي... قد اقتضت خطاباً نقدياً جديداً، ينهض على ما أنجز النقد الأدبي العربي وعلى (فورة) المناهج النقدية الحديثة في مراكز الآخر الغربي. بعثور النقلة النقدية الأخيرة من الرطانة ما يعتورها، كما الأمر في النقلة القصصية خاصة ما يرفع من هذه وتلك يافطة الحداثة والتحديث والتجريب. وفي معاناة ذلك والاعتبارية تنتهي هذه الإشارة إلى ما بين الانتاج القصصي ونقده، وينفتح السؤال بجلاء أكبر وجديّة أكبر من عموم المشهد القصصي العربي اليوم إلى إنتاج بعينه لكاتب أو لجملة من الكتاب. فأني خطاب نقدي يقتضيه انتاج عبد الحميد أحمد ومريم جمعة فرج وسلمى مطر سيف ومحمد حسن الحربي وأمنية بوشهاب على سبيل المثال؟ أي خطاب نقدي يحاور هذا الانتاج بالآخرى، كما ينبغي للنقد أن يفعل، فلا يجافي الانتاج أو يتعالم عليه، كما لا يتطامن أمامه، فيفيد ويُفيد.

#### الصدى المتأخر للبدائيات:

في الإشارة المبكرة إلى الريادة والرواد والمهاد والعمر القصير للتجربة القصصية في الامارات تأتي بعض النصوص التي تتصادى فيها البدايات التي عاشتها القصة العربية. ومن ذلك أعد (الرحيل) لشيخنا ناخي، (أحلام طفلة) لصاحبة غابش (الأمية) لعبد الله صقر... يأتي في مثل هذه النصوص صدى أبكر تلك اللحظات وأوفرها سذاجة مما كتب علي عبيد علي تحت عنوان (ضحية الطمع) أقرب إلى فذلّة اجتماعية في غلاء المهور. وما كتب علي محمد راشد تحت عنوان (الباحثون عن لا شيء) أقرب إلى الخواطر في التدخين وتكالب الناس عليه، وما كتبت سارة النواف تحت عنوان



(مفاجأة) أقرب إلى مقالة حول المرأة على الرغم من الحبكة الساذجة والظرفية حيث تكتشف سلمى أن من ستقابله صديقتها هو زوجها هي، والذي يفرض عليها الحجاب.

في نصوص أخرى يأتي صدى لحظة أخرى للبدايات. فهذه البدايات لم تنجز دفعة واحدة. وقد اقتضت عشرات السنين. ولأن الأمر على ما هو عليه في الانتاج المعني ترى مثلاً لعلي محمد راشد نفسه خطوة أجدر نحو القصة فيما كتب تحت عنوان (رجال في محنة)، حيث بعض العناية بالشخصية القصصية الخليجية الكبرى فما قبل المنعطف النفطي، شخصية النوخة الذي يقود الغواصين ويقضي في واحدة من رحلاته البحرية. إلا أن الاحتفاء بالصراع الطبقي وجهارة الخطاب ونبه أثقل السرد ورهل البنيان، ومثل خطوة الراشد تأتي خطوة عبد الرضا السجواني في (لقمة العيش)، حيث المبالغة في المطلع الحوارية - في تصوير فرحة الفتى علي بالوظيفة العتيقة، وحيث الحرص على حشر المعلومة تلو المعلومة عن الأب وموته، وليس الأمر بأفضل في (باقة ورد) لسعيد سالم الحنكي، حيث سطوة السارد - فضلاً عن نرجسيته وذكريته - المتكلم، المحب لزميلته في الوظيفة، والذي لا يجد غير السكرم مع صاحبه وهو يتوعد المدير فالمدير يرادو الحبيبة، والحبيب يحضها على المقاومة، والمغادرة، والحبيبة مشدودة إلى لقمة العيش والأم التي تعيل، ولكن الحبيبة ترضخ بغتة للمدير، ثم تنتحر تاركة وصيتها بأمرها واعترافها للحبيب، وكل ذلك يساق فيما يشبه التركيب المنفلوطية للقصة، على أن الحنكي نفسه خطأ خطوة أجدر في (إلى عبد الله الصغير .) وهو ما رأينا مع الراشد، وما نرى مع إبراهيم مبارك في (عائد إلى الجنوب)، حيث التعويل على محمول السرد مما يتصل بالمقاومة في الجنوب اللبناني، بينما تكبر العناية بالسرد نفسه في (قبر الولي) على الرغم من المفارقة الساخرة الهجائية التي ترسم بين قداسة المزار ومحبوته من الخشيش والأفيون، كذلك بين جرف الجرافة للقبر المقدس بعد افتضاح مخبئه وتحول قبر خادمه إلى ولي جديد. فقد سبقت هذه المفارقة بساذجة لم تستطع أن تتابع محمول الذاكرة والتذكر من حكايات الجدة والشيخ الذي يخدم الولي والمكان - شجرة الأفل والنخلات العشر التي تسورها في دائرة - وحركة النذور. فتارجح السرد وعرج به المسار.

لقد فعل محمول الذاكرة والتذكر العكس في (خطوط على جدار الزمن) لخليفة شاهين، حيث فجر السجن التداعي الذي تمحور حول المرأة. وهنا يطلع رجل آخر للبدايات في ذلك الترميز الساذج للوطن بالمرأة على يد الشاب المتدفع من بيئته المحافظة إلى البيئة المتخففة من القيود، كي لا نقول: المتحررة، كما يرغب ذلك الشاب.

إن العناية بالسرد، أو يكونون الفاعل الأساسي، أو بالوصف، أو محاولة الترميز، والسيطرة على جهارة الخطاب، هو خطوة بعد - أو

مع - خطوة مما قطعت البدايات القصصية نحو القصة، وهو أمر مفهوم في تجربة غضة لكاتب ما، وإن كان ليس تعلّة ولا اعتذاراً ولا تبريراً، فالفن هو الفن، والقصة هي القصة، والتربيت على الكتف أمر آخر، لا ينسجم على الأقل مع ما حقق الانتاج القصصي المعني في سنين معدودة، كما ستحاول الفقرات التالية أن تبين.

### الصدى المتأخر للحظة التامرية:

مع اللحظة التامرية تضاعفت عناية الكتاب والنقاد بشعرية القص وقد جر احتذاء زكريا تامر - مبدع هذه اللحظة وسيدها - شطراً غير هين من انتاج كتاب كثيرين أواخر الستينات وأوائل السبعينات خاصة، إلى غلبة الانشائية ووهم السيالة اللغوية والمبالغة في التداعي والكوبسة، فهذا ما أسفر عنه لدى أغلب المريدن العشى بالرائد والفهم الداني لشعرية القصة. ولئن كانت تلك هي الضريبة التاريخية للانعطف والتجديد في القصة والفن عامة، فقد آلت الثمانيات إلى مآل آخر، أعطت فيه اللحظة التامرية أكلها التاريخي فيما يبدو، وما هو أهم من القصة تخفت عما أرقها على يد كثيرين من وطأة المجاز المجاني، والتخييل المجاني، وحقت انعطافاً آخر، كان للتامرية فيه فضل لا سبيل إلى انكاره.

لا يعني هذا القول إن التنوعات الأخرى السابقة للحظة التامرية قد انتهت في المنعطف الثماني، أو أن فعاليتها وحضورها كانا أقل فيما سبق. فليست القصة ولا الأجناس الأدبية أو الفنون وفقاً على تجربة واحدة أو تيار واحد. حتى العقم في الأدب والفن يتعدد ويتلون. والمهم هناك أن تجربة تالية شرعت تتخلق سواء أعنى ذلك اللحظة التامرية أم سواها.

في قصة (المزلة) لعبد الحميد أحمد تبرز محاولة السيالة اللغوية التي ترسم الحياة علكة في فم قحبة. وتتصادى في القصة المحاولة في عنصرين بارزين من عناصر اللحظة التامرية: العنصر اللغوي السابق، والعنصر الوجودي.

وقد يحلو للمتأمل أن يسجل صدى آخر للحظة التامرية في قصة (هدهده) للكاتب نفسه. ولكن الأمر لا يبدو كذلك. فهو أقرب إلى إعادة انتاج لتلك اللحظة. فالصبي حمدون إذ يسرع إلى البحر، مأخوذاً بين الأب والعصا والقطة والحاسوم والنورس والماء - لنقل السلطة والطبيعة - فإنها يتأتى ذلك عبر سرد بسيط وحاد، عبر بنية شفيفة، وتخييل نثري وطلّيق، وتجسيد للحظة إنسانية دقيقة هي لحظة الطفل - مواطن الغد - بين أفق محدود - من الحنان إلى القمع - وأفق مفتوح أزرق وغاوي.

في هذا الخط من تجربة عبد الحميد أحمد ثمة أيضاً قصة (حالة غروب) وقصة (بعد الخامسة مساءً) لطيفة خميس، ولكن الخط لا يمتد هنا، ولا في الانتاج القصصي عامة، حيث تنبغي الإشارة إلى (الاتجاه) لمحمد ماجد السويدي على الرغم من أن الشبهة بالخاطرة

قائمة، وإلى (الوجه الآخر) لعل أبو الريش الذي رسم بشاعرية الهوة بين الكاتب والكادح في مداريها المتناثين في مجتمعنا. إن الشطر الأكبر والأهم من الانتاج القصصي المعني يسير في خط آخر عسى أن تبلوره في جلته وتلاوينه وتعرجاته الصفحات التالية:

#### انجاز اللحظة السردية:

ضاعفت وطورت القصة، عبر عقودها وتنويعاتها، من الاشتغال على السرد والفعل والشخصية. وكانت ثمة تقاطعات جمة هنا وفي عموم المشهد القصصي العربي. كما هو مفترض. فالشعرية في القصص - على سبيل المثال - ليست جكرأ على تيار. إن الانشائية والخيال المبدع للصور والخيال المزخرف المنسق للمدركات، كل ذلك جعل للسرد في قصص حيدر حيدر أو وليد اخلاصي - على سبيل المثال، وعلى بعد ما بينهما - لونه الخاص. كما أن الاشتغال على الذاكرة الجماعية - أو الشعبية كما يؤثر آخرون - والتراث عامة في قصص جمال الغيطاني وذكريا تامر - على بعد ما بينهما - للسرد ولشعرية القصص معاً تلوينات خاصة أخرى.

أغلب من أنجز اللحظة السردية منذ الخمسينات لا زال حاضراً في المشهد القصصي العربي. ربما صمت بعضهم - سعيد حورانيه مثلاً - أو استأثرت الرواية ببعضهم - حيدر حيدر، جمال الغيطاني... - ولعل آخرين كانوا سيخصصون المشهد لولا أن قضى - عبد الله عبد مثلاً - إلا أن الحضور لم ينقطع. وقد يكون في ذلك - للوهلة الأولى - ما يعقد تجربة الكتاب اللاحقين، ممن تأسس انتاجهم فيما أنجز السابقون المقيمون، إلا أن التجربة أسفرت في العقد الأخير عن عطاء جديد ومتميز، وفي سوربة على الأقل بوسعي أن أدلل بقصص حسن م. يوسف، حسن صقر، فيروز مالك، نجم الدين السان... كما أمل أن يكون بوسعي بعد الخطى التحليلية القادمة، أن أدلل على ذلك بأغلب الانتاج القصصي في الامارات.

#### ديمقراطية السارد:

في هذا الانتاج تقل القصص التي يكون السرد فيها ذاتياً، أو بعبارة بعضهم: الحكى الذاتي، كما في الاوتوبوغرافيا أو السيرة، وحيث يكون السارد هو الفاعل الاساسي. في (على حافة النهار) لعبد الحميد أحمد يقص السارد علينا أيامه الثلاثة في المدينة البحرية، يرسم عالم المدينة من خلال علاقته بالمرأتين: مريم ونبيلة. ولا تستغرق السارد المتكلم بضميره ذاتيته وهو يقص. لا تصيب ذاته لوثة التضخم التي تهدد مثل هذا اللون من القصص. أي أن السارد لا يحجب الفاعلين الآخرين أو يهيمن عليهم، وأن تكن سانحتهم محكومة به.

مثل هذا السارد الديمقراطي إلى مدى يقصر أو يطول قد يكون

كذلك أو لا يكون، بما هو ذات لها مكتوناتها وممارساتها وشرطها العام، لها عيشها القصصي، وهذا أمر آخر غير كونه سارداً ديمقراطياً في العملية السردية، إلى درجة أعلى أو أدنى. وسارد (على حافة النهار) يخاطب مريم: أنا لست كالأخرين... إنه حريص على ما يميزه عن سواه أو يرفعه فوقهم درجات. وعبد الحميد أحمد نفسه - ككاتب - يتدخل في قصة (الارصفة العربية) دون أن يجور على السارد، وربما كي لا يدع السارد يجور على سواه وهي تجربة لا زالت نادرة على كل حال، إن في الانتاج القصصي المعني أو في عموم المشهد القصصي العربي. لقد تدخل الكاتب علانية في القصص الذي يرسم حالة المهاجر الفلسطيني على هذا الشاطئ الخليجي. لم يمارس الكاتب السرد الذاتي، ولم يكتف بقنوات الكاتب التي بلا حصر في العملية السردية. وقد يكون هذا التدخل - هذه الوسيلة السردية الأخرى - ما جعل النبرة جهورة في الوقفة مع الشابة الفلسطينية ندى وذوها، وقد يكون ذلك ما ألوى حينه باللغة إلى الخطابة، ولكن دون أن يضيق من حدود اللعبة الديمقراطية في القصص.

تقل في الانتاج القصصي المعني أيضاً الحالة التي يخاطب فيها السارد والفاعل الاساسي أو سواه في شطر من القصة. أما الحالة التي يكون فيها الضمير المخاطب وحيداً فلم أتق عليها، وهي نادرة عموماً في المشهد القصصي العربي.

قد يفترض استخدام هذا الضمير التخفف من حيث المبدأ من الانشائية إلا أنه على العكس من ذلك، قد تلبس بها في قصة (فيروز) لمريم جمعة فرج، وربما أغوت بذلك شخصية العامل الذي يتلبسه الجنون تحت وطأة الشغل والشيخ الهاشمي والثلج والدين. وهذا الضمير قد يفترض من حيث المبدأ أيضاً سيطرة كلية للسارد، إلا أن هذه السيطرة بدت في قصة (فيروز) على العكس محكومة بفسحة الديمقراطية إذ توفرت للعيش القصصي رحابته، فكان دور السارد أن يسرد أكثر مما يمكن له أن يوجه كما يسر له ضمير المخاطب.

في قصة (امرأة من الشرق) لابراهيم مبارك، ثمة أيضاً المقطع الأول الذي يستخدم فيه السارد هذا الضمير، مخاطباً الفاعل الرئيسي، ليسرد رحلته الجوية السياحية إلى الهند، مخلفاً عقدة الصحراوية.

المقطعان الثاني والثالث من هذه القصة ينوب فيهما السارد بالضمير الغائب، فيعرفنا بالقروية الهندية آم نون ومواطنتها القوادة آنو. أما المقطع الثالث فيتمازج فيه السرد الذاتي بالغائب ليصف حالة التوحد بين الفاعل الاساسي وآم نون، لا البغاء. ويأتي في المقطع الأخير الخامس السرد الذاتي ليرسم الفاعل المتعاطف مع البغي المسكينة، ولكن رحلته السياحية قد انتهت، فودع وغادر إلى عقدة الصحراوية، وإن لم يصرح أو يعترف بذلك.

السرد بالضمائر كان إذن في هذه القصة، ولكن على نحو استعراض، ينوء تحت وطأة المعلوماتية من جهة - معلومات الانبهار السياحي والتعاطف الذكوري مع البني الضحية - وتحت وطأة مجاها السارد بالفاعل في المقطع الأخير، فجاءت فسحة السرد الديمقراطية مشتبهة بديمقراطية الفاعل الأساسي / الذكر، محكومة بزيغها.

أن النمط السردى بضمير الغائب هو الغالب في الانتاج القصصي. وقد يفترض هذا النمط من حيث المبدأ فسحة أكبر لديمقراطية السرد طليق اليد، هو الذي يقص، والمسافة الموضوعية بينه وبين الكاتب قائمة.

تغدو تلك الفسحة المنشودة أكبر في هذا النمط حين تتوفر أيضاً المسافة الموضوعية بين السارد والفاعل أو الفاعلين، وبين كل من أولاء، فلا يكون الصوت أحادياً.

في قصة (عبار) لمريم جمعة فرج يساق على لسان الصبي ما هو أكبر منه، ينطق بغير لغته ولوطره، فتضيق المسافة بينه وبين السارد، وبالتالي بين السارد والكاتبة. ويتكرر ذلك حين يشخص السارد بين بلال العبار والعالم، ملبساً إياه عباءة وجودية فضفاضة.

قريباً من ذلك تأتي قصة (الريح) للكاتبة نفسها. فالنجار أبو ربيع يقول بالاغتراب، والتعبير عن أزمة هذا الفاعل يأتي فيما لا ينسجم ولو جزئياً مع وعيه.

لا يعني هذا القول بالطبع أن نجاراً ما لا يحس بفجوة بينه وبين العالم الذي لا يتوفر فيه لها الشرط الانساني. لا يعني هذا القول أن عباراً ما أو نجاراً ما لا يحس بالغربة والاغتراب. إلا أن بين الاحساس بذلك ووعيه مسافة. بين الحالة ووعيه والتعبير عنها مسافة، ويثقل ذلك حين يأتي بتعبير المثقف ذي المفردات الوجودية المكرورة في القصة العربية منذ الستينات. وهذا ما يطلع أيضاً في قصة (ظهيرة حامية) لأمنية بوشهاب إذ سرعان ما يغدو سائق التاكسي خميس مثقفاً وجودياً (عريباً) بلغة وإدراك. والكاتبة نفسها تنطق (مهرة) بتعبير لغتها في القصة التي تحمل اسم هذه الطفلة - المرأة، أثناء مواجهتها للشيخ سليمان، بينما تعود العملية السردية إلى مجراها الطبيعي في قصة (الحفلة)، يعود السارد إلى دوره الطبيعي في القصة، ومن ورائه الكاتبة، فلا يتداخل في صوت العجائز ولا شمسة بنت سعيد ولا حميد الأحبل، كما لا تتداخل أصوات هذه الشخصيات، بل تتعدد وتتحاور، فتأتي قصة أمينة بوشهاب هذه مثلاً ناصعاً على ديمقراطية السرد، شأن قصة سلمى مطر سيف (النشيد) والعديد من قصص الكتاب والكتابات الآخرين والأخريات مما سنرى في فقرات تالية، وما يؤكد هذه العلامة الهامة من علامات انجاز اللحظة السردية واستواء الجمالية القصصية والمهارة في اللعب بمفرداتها التقنية. وفي قصص (عبار، الريح،

ظهيرة حامية، مهرة) نفسها من ذلك أيضاً أقدار متفاوتة، على الرغم من الانكسارات التي أشرت إليها.

قد يهون بعضهم من شأن هذا الذي رأينا من أنماط السرد بالضمائر الثلاثة، المتكلم والمخاطب والغائب، منفردة أو متعددة في القصة الواحدة، فينظر إلى ذلك على أنه لعبة بارعة أو متواضعة بالضمائر وحسب.

إنها لعبة حقاً، ولكن ليس بالمعنى المزدرى، بل بمعنى لعبة الفن، والفن للعب بمعنى النشاط البشري الباني والجميل، كما الشأن في المفردات السردية الأخرى التالية وفي رأسها: الزمن.

#### الزمن:

وربما كان ينبغي أن يبدأ التحليل هنا، لا بالفقرة السابقة، فعبارة يتنظم ذلك المعطي التخيلي: القصة والتقرى فيه يجلو ما يمارس فيها من إيهام وكسر للعادي والأليف ومنتجة وتوليف وتلوين وتداع. ومن هنا يكون الانطلاق من مستوى القصة كقول كخطاب، إلى مستواها الآخر - كما يميز تودوروف - كوقائع وأفعال وعلاقات، كتاريخ.

وفي زعمي أن القراءة الأولى والأخيرة للقصة تكون على المستوى الأول. وفيما بين هاتين القراءتين تجري القراءة الثانية على المستوى الآخر. ولا ينفي ذلك أن تكون القراءة الأخيرة لحظة عيش مع القصة التي قرئت حرفياً مرة أولى ووحيدة، كما هو الشأن لدى أغلب القراء. أما تثنية القراءة والاعادة والتقرى في المكتوب، فمن شأن النقد وشبهه، وأضيف: من شأن بلوى النقد. فأن تعيش القصة أو النص أو الأغنية أو اللوحة أو الرقصة هو الأولى. ولكن ليس بذلك وحده يحيا الفن، بل بالنقد أيضاً، ومعدرة لهذا الاستطراد الاشكالي، فهو من هواجسي الدائمة المبهضة.

تمارس القصة في الامارات غالباً شتى صنوف اللعب بالزمن، مما كرمست القصة عبر تاريخها المعقد والطويل، إذ يندر أن يحافظ على استقامته وتضاعده. المزاجية بين الاتجاهين المتعاكسين للزمن: إلى الأمام وإلى الخلف، هي الغالبة، والتداخل لا المزاجية تأتي أيضاً، خاصة في القصص التي مرت بنا في الفقرة المخصصة للحظة السامرية، حيث ينشط التداعي، دون أن يعني هذا أنه وقف على هذه الفئة - المحدودة - من القصص. ففي لعبة المزاجية يمارس التداعي أيضاً (قصة هياج لأمنية بوشهاب. وقصة بدرية لمريم جمعة فرج...).

إلا أن التفسير شبه المنظم، وإن تفاوت، هو السمة الراجحة.

ففي قصة (الريح) المذكورة للتو، لا تفتأ مريم جمعة فرج تكسر النهار الذي تستغرقه القصة من حياة (أبوربيع)، حتى تتوفر وتضفر من الماضي الأشتات اللازمة. وتذهب الكاتبة في قصة (صالح المبارك) أبعد، إذ توقف الفاعل الأساسي في الحاضر، تحت

تأثير الحمى. والتحذير، توقفه في (اللحظة) من عبارة (اللحظة والسنون) التي فتحت حالة الهذيان والهلوسة، مفجرة الماضي، ومتلوية بالمسار بين الطفولة والزواج والانجاب وضنك العيش. وتمارس الكاتبة بعض ذلك أيضاً في قصتها (ثقوب)، عبر ما يتصادى في حياة عبد الله من الماضي، من صوت المطوع إلى صوت الكوكب إلى صوت الأقران، كما تنبثق من حياة الوالد مكابرة القرية..

حالة التكسير هذه، والتي تجد تألقها في التداعي، وتنظام حين تشبه بالانتظام أو حين يشبه التداعي بالخواطر المجانية، تبدو أحياناً ضرورة يستدعيها المكان، كما في القصص التي جاءت مساحتها محدودة بحدود السجن، أو رجة ومحدودة في آن بحدود مكان الآخر الغربي. ومن ذلك أعد (الزنزانه رقم ٢) لعبد الرحمن الصالح، و(أغنية بيضاء في ليل دامس) لعبد الحميد أحمد، وللكتاب نفسه (جيني)، ومحمد حسن الحربي (إنهم يطاردون العصفارين) و(عصافير الشتاء) و(هيطل والعفرة).. والسجن على أية حال مفجر الذاكرة، كما أن باريس (الحربي) ولندن (أحمد) مفجر ولائب على ما مضى في الوطن.

## الفعل:

في مجرى تحديث القصة، تحت لواء الحداثة، ومع اللحظة التامرية خاصة، مالت على يد عديدين عن الفعل القصصي، تارة إلى عناية لغوية أكبر، وتارة إلى عناية صورية. والمحاولة في الترميز، كردة فعل على عناية آخرين بافراط في الحدث، وكحد للفعل القصصي في حدود الحدث، وقد تكرر ذلك مع الفاعل أو الفاعلين الأساسيين والثانويين، مع الشخصيات القصصية الأساسية والثانوية.

هذا الأمر نأى بالقصة في حالات كثيرة عن جنسها، أو خلخله. ولعل ذلك قد انطوى - ولا زال ينطوي - على نزوع، ليس فقط إلى التجديد والتجريب في الجنس نفسه، بل في ابتداء كتابة أخرى، ابتداء من هذا الجنس، لكن نمو جنس آخر ربما، فالابتداء دوماً يرود الأفاق، والمستقبل البعيد في الأدب والفن يبدأ من الآن ومن الأمس. ولكن ذلك لا ينبغي أن يكون دريئة للموهبة القاصرة ولا للخبرة المحدودة أو الدراية المتواضعة بجنس القصة، كي لا يستوى الذين يعملون والذين لا يعملون وتختلط الأوراق، وتغدو (النية) القصصية مثل القصة.

قد يكون الفعل القصصي فردياً لواحد أو لأكثر من الفاعلين. قد يكون فعلاً جماعياً أي لكتلة بشرية - ومنها النكرات في القصة - وقد يكون لمكان الفعل نفسه. وفي سائر الأحوال ليس للقراءة تنقصي الأفعال والأحداث، فمثل هذه القراءة كما يذهب باشلار تحرم نفسها من أحلام يقظة بلا حدود.

ينجز الفعل القصصي متصاعداً نحو ذروته، ومنفجراً أو متشظياً من ثم، أو منحدرًا، ينجز متوتراً أو بآناة، منداحاً أو ملتوياً أو مستقيماً أو أفقياً. وفي أية حالة من حالات الانجاز هذه تتكاثر جزئيات الفعل الثانوية الأدنى، تتقافز وتتقدم نحو لحظة خاصة، ذروة أو منعطف، أزمة أو أوج، مما يكون حاداً كراس زاوية أو سيقاً.. وكل ذلك إنما يجري في نظام خاص يرسم الحبكة القصصية.

وسيل الكاتب هاهنا محفوفة بالمتزلقات، كشبه العناية بجزئيات الفعل بالعناية بالتفاصيل الأخرى وخاصة دقائق الوصف المادي أو النفسي..، أو كأن لا يتبها للفعل الرئيسي ما يقتضيه من جزئيات، أو كأن يحشد منها ما لا حاجة به..، وفي هذا كله أو بعضه تضطرب العلاقة الوظيفية بين الفعل وجزئياته، بين الأساسي والثانوي منه، ويضطرب النظام الواضح جداً المبهم جداً، الدقيق جداً والمتستر في خلايا التكوين الجمالي للقصة.

نقرأ هذا المقتطف من قصة (البيدار) لعبد الحميد أحمد: (ثمة رجال ملثمون. أطفال مذعورون، نساء يولولن ويصطخبن.

صوت:

- الباب مغلق.

صوت آخر:

- الرائحة كريهة لا تطاق.

الشمس حارقة، الرمل ساخن كالرماد وتحت الجمر. العرق ينضح من الوجوه. مزيد من الناس يقبل تجاه الخيمة. الضوضاء تعلو والصخب يتزايد، تتشابك الأنفاس الحارة بروائح العرق. تتكاثر الرطوبة).

الفاعل الكتلة هنا (النساء، المزيد من الناس، الأطفال، الرجال) والفاعل النكرة (صوت، ضوضاء، أنفاس، عرق) والفاعل الطبيعي (الرطوبة)، كل هؤلاء الفاعلين يأتون أفعالاً جزئية تدل عليها ييسر الأفعال المضارعة، وإليها تضاف في السيرة القصصية كلها، في نظام دقيق وشفيف، لتبلغ مداها في الفعل الأساسي حيث مريش بعد أن قام التصنيف بين واعد، ومقيم، فبتر جذور ذلك المهاجر المقيم، ودفعه إلى الانتحار (أم إلى القتل؟).

لا يؤدي الاقتطاف من القصة إلى أكثر من الاستئناس، إلا فيما ندر، حيث يفى بغرض التدليل أيضاً. وقد يكون المقتطف السابق من هذا القليل. إلا أن ما هو أهم الآن، ما تنم عنه أغلب قصص عبد الحميد أحمد، إذ يندر أن تنفلش جزئيات الفعل أو الأفعال الثانوية، أو تشبه بتفاصيل الوصف، وهو ما وفر للقصص غالباً أن تنظم علاقاتها ووظائف فاعليها وأفعالهم، كما وفر وضوح المحرق ودقته مما يستبدل بعضهم التعبير عنه بوضوح الهدف أو وضوح الاتجاه وجلاء الأثر.

في قصة (ظهرة حامية) لأمنية بوشهاب تحتشد جزئيات الفعل في

حركة خميس اليومية في التاكسي، عبر أرجاء المدينة، لكان القصة تنحرف نحو محرق آخر في حياة المدينة بأسرها.

قد يكون التأذي هنا لم ينل غير واحدة من حركات القصة، غير جانب ما من انتظامها ونظامها. ولكن هذا التأذي قد ينشأ خطره ويأتي على ما هو أكبر، فيقصر بالعناصر عن أداء وظيفتها، أو يشتت العلاقات والفاعلين والأفعال. وعلى الرغم من جدلية القصة، فالنسبة هنا قائمة. أي أن التأذي قد يكون جزئياً، أو كلياً، فيثير في هذه الحالة السؤال حول أهلية التجنس بهذا الجنس من الأدب.

إن الرغبة في قول الكثير، مما يلزم للقصة وما لا يلزم، أو الرغبة في قول كل شيء دفعة واحدة، تدفع أحياناً بالكاتب إلى انتهاك الشرط الملازم لجمالية القصص - والفن عامة - في الاختزال والنظام.

قد يعن لبعضهم أن يسوق معلومات أو استطرادات ذات صلة عابرة أو مظهر استعراضي، بدعوى الفرش نحو الحكمة العتيقة. وقد كان ذلك طاعياً في القصة قبل أن تودع البدايات. وهذا لا يعني أن القصة التي ودعت حقاً هي بلا حبكة - بلا عقد إن شئت، لا عقد وحسب فالمفعول عليه ليس وجود أو لا وجود العقدة - أو الحبكة بهذا المعنى المحدود - بل هو ما يؤلف ويؤلف بين الفعل والأفعال، بين الأساسي والجزئي، هو ما ينسج العلاقات، ولقد كبرت القصة العربية طويلاً قبل أن يكون لها هذا الانجاز الجمالي الحاسم في تجنسها.

ولعله من المفيد أن يشار هنا إلى الخلط الذي يقوم بين هذا الذي تقدم وبين العلاقة الفنية الخاصة بالتراث الأدبي العربي في الحكاية والخبر والنادرة والرحلة والسيرة والقصص الشفوي الجماعي - الشعبي - والكنز: ألف ليلة وليلة، وأعني علاقة القصص في القصص، أو تواتر الأفعال، مما ينعت بالاستطراد خطأ أو قصوراً. فتواتر الأفعال - ومن ثم: القصص في القصص - يرفع إلى أس أعلى وأعقد الحكمة والنسيج والنظام والقص بجملته.

#### الفاعل - الشخصية:

يقوم الفاعل بالفعل، فرداً أو جماعة، بشراً أو مكاناً، معرفة أو نكرة، وبعضهم يضيف: أو فكرة. وقد يكون الفاعل سارداً أو شاهداً أو مراقباً أو مساعداً. وبما أن لكل فعل أساسي أو جزئي فاعله، يتكاثر الفاعلون أو يقلون، وتتفاوت أدوارها وتتعدد تسمياتهم بين شخصيات أساسية وثانوية.

وما أود التأكيد عليه هو أن مقولة الفاعل أرحب من مقولة الشخصية أو البطل، وإن كانت لا تلغيها. فقد يكون للقصة فاعلها الأكبر أو الأوحده، بطلها، شخصيتها حسب مألوف القول. إلا أن مقولة الفاعل لا تفترض بالضرورة ذلك البطل البشري المحدد. ونحن هنا مع بطل قصصي جديد، مع الشخصية القصصية الجديدة، إن كان لا بد من مألوف القول. نحن بالأحرى

مع الفاعل أو الفاعلين، مع معطي التجريب والتجديد الذي شهدته القصة العربية وغير العربية في تحولاتها.

ومن المألوف أيضاً الماهاة بين الفاعل الأساسي وبين الكاتب، كما هو الشأن في الماهاة بين السارد والكاتب، أو بين السارد والفاعل، أو بين القارئ والمسرد له. ينبغي التفريق بقوة - بدقة بالأحرى بين من يقص القصص، من يتوسط بين الأفعال، وبين من يؤديها، أي بين السارد والفاعل، تماماً كما ينبغي التفريق بين القارئ المتوهم المسرد له، وبين القارئ الحقيقي، المتلقي الحقيقي.

قد يتحد السارد بالفاعل الأساسي في غط المتكلم، وقد يكون فقط شاهداً أو مراقباً أو مساعداً، في غطي المخاطب والغائب، أما الكاتب فالليل بات أكبر إلى أن يرى في لحظة تفجره أو انشطاره عبر جملة الفاعلين، أو بعضهم على الأقل. كما يُرى في لحظة خلقه عبر الفاعل الأساسي، والشرط الملازم هنا هو التخفي ولا يهم أن يكون ذلك على حساب الكاتب، ما دام الفاعل طليقاً في عيشه القصصي. والفاعل أخيراً وليس آخراً قد يتخفي كالكاتب، أو يكون مكشوفاً. قد يتكون خلية بعد خلية، لحظة بعد لحظة، وقد يطلع ناجزاً منذ البداية.

من اللافت للوهلة الأولى، وما يستوقف كلما أمعن المرء، أن المرأة كفاعل أساسي في الانتاج القصصي المعني، ذات حضور كبير، سواء على يد الكاتبات أم الكتاب.

وسجل المرء هنا أولاً أن محاولة الترميز بالمرأة تأتي على حساب كيانه البشري وفاعليتها القصصية أيضاً.

في قصة (الفأس) لعبد الحميد أحمد تدي ملامح زهرة الزوجة التي تحون زوجها الفلاح الدؤوب سليمان. وما يحل بزهرة كفاعل أساسي في القصة إنما يحل لحساب الخطاب الحاكم للقصة في رسالته ضد الخيانة هذه. من ناحية أخرى لا يبدو حظ الزوج أوفر ولكن ليس بسبب الخطاب والرسالة هذه المرة، بسبب المهاد المبشر لعنفية سليمان وقد صحا على الخيانة على أن هذا أمر آخر غير ما نحن بصده الآن من الترميز بالمرأة. وفي (الفأس) مثال على المرأة - الفكرة، على الفاعل القصصي - لتحل هنا: الشخصية - الفكرة.

كذلك تأتي محاولة الترميز الأخرى في (جيني) للكاتب نفسه حيث معادلة عائشة - الوطن<sup>(٤)</sup>. وهذا الصنيع على نحو عام في الانتاج القصصي حجم من فاعلية المرأة - الشخصية القصصية، وهو يميل بالمرء إلى أن يقدر اغراض الكتابة والقصدية المسبقة في كتابة القصة وتكوين بشرها. وفي أحسن الأحوال يقدر المرء أن الكاتب لم يعن بأولاء البشر كما ينبغي.

تتصدى مهرة الطفلة المرأة في قصة (مهرة) للشيخ سليمان الذي

(٤) لنلاحظ معادلة سعيد عبد الله لمدينة دبي بالمرأة الجميلة والغنية والمملوءة بالصراخ الأهوج، في قصة (صفعتان) لعبد الحميد أحمد أيضاً.

أرضخ البلدة كلها - هنا قد يكون ذلك - فمنذ العنوانية باسم الشخصية نفسها يقوى الإعلان عن الفاعلية الأساسية المسندة إليها. وهي تزخر بالامكانيات الثرة المؤهلة للتصدي للشيخ سليمان والانتصار عليه. إلا أن تلك الإمكانيات مجهضة والشخصية لا تنمو نموها الطبيعي بل تزرق بالمنشطات والمسرعات زرقاً، فتتوس بين أن تكون كائناتاً حياً أو ورقاً مقوياً.

والشيخ سليمان أيضاً، كفاعل أساسي آخر، يشكو من أحادية التكوين التي جعلته شراً مطلقاً وإن كان قد ترك له أن ينطق هالة الحدود بلغته، فيما انطلقت مهرة كما مر بنا بغير لغتها، كذلك خميس في (ظهيرة حامية).

وفي القصة الأخيرة هذه ثمة سوى خميس امرأته التي انتهت - دفعت إلى حي البغاء، وتلك التي تذهب إلى سلطان بن أحمد في الحي الغربي من المدينة، وتلك القوادة الجديدة في هذا الكار التي تدفع بفناتها وأمها في السيل نفسه.

أولاء النسوة اللاتي يرسم السرد مسارهن نحو البغاء وفيه، بفعل ذلك الحي والرجل - الرجال من الاس في أزمة خميس، وما انعطف بحياته بالتالي. ولقد جعلت الكاتبة لمن هذا الدور، كما دورهن في تعرية الحي الغربية والذكورة، على الرغم من أن خميس هو محط العناية الكبرى. تظهر حالة البغاء والبغي، أنثى أو ذكراً في قصص عديدة، منها (على حافة النهار) لعبد الحميد أحمد حيث عالم الفندق وعالم المدينة التي حضر إليها الصحفي السارد من أجل معرض اقتصادي. فيلتقي بمريم ابنة العامل في الميناء، ونبيلة التي تلعب به. وإذ تتجلى الأولى عبا ينشد في المرأة من صدق وبراءة، وتكون أقرب إلى الرغبة أو الحالة أو الفكرة - لتذكر قصة الفأس - فإن نبيلة تتجسد على النقيض، كياناً من لحم ودم.

ليست نبيلة ولا مريم بالفاعل الأساسي في القصة، فالمدينة الرابضة على حافة البحر - بلا اسم - هي ذلك الفاعل. ولكن نقمة السارد تنصب على البغي المرأة والبغي المدينة، كما انصبت في (صفعتان) نقمة سعيد العبد الله على دبي المتأورية، وهو الريفي القادم إليها من خورفكان، شاهراً عضوه وأوهامه عن المدينة وأوروبا والنساء الجاهزات بانتظار فحولته.

لا تكاد صورة البغي الضحية تظهر إلا على يد الكاتبة. ومن الطريف هنا أن تأتي قصة إبراهيم مبارك (امرأة من الشرق) ببغي هندية، يلتقيها الفاعل الأساسي في مصادفات رحلته الترويجية إلى سحر الشرق، متخففاً من عقدة الصحراوية كما يقول. وإذ ينوب السارد عنه، يعرفنا على الفتاة القروية أم نون، وقد مات والدها وبات عليها أن تعمل إخوتها.

تحضر من المدينة في عيد بوذا مواطنة الفتاة، تلك القوادة آنو، وتعود بأم نون إلى المدينة، لتجعل منها بغيّاً يصادفها صاحبنا

ويضاجعها، فتميل إليه، لأنه ليس مثل الصحراويين الجلفين الذين عرفت. إلا أن هذا (البطل) يغادر متأثراً.

السؤال هنا عن كون البغي؟ أليس طريفاً أن يبريء هذا الفاعل ضميره ويؤوب من سحر الشرق والاجازة مشبعاً نشيطاً ومطمئناً، يبشنا شفقتة على أم نون كأنما يدعوا إلى التعاطف معها والغفران لها، دون أن نذكر فعلته؟

قد لا يقوم التوازن في صورة البغي الضحية إلا أن اشارته أصبح الاتهام إلى ذكر ما. ولا يكفي أن تبرأ الذمة بالإشارة إلى المجتمع الذكوري نفسه. وهذا ما فعلت مريم جمعة فرج في قصة (عبار)، إزاء الطفلة الشرق آسيوية أيضاً (نرجس) والتي تدفع إلى الزواج من بلال العبار، ثم تدفع إلى أروسة البغاء.

على الرغم من النية الطيبة المعلنة أو المكنونة في القصة، تبدو المرأة بغيّاً أو غير بغي، كغرض جنسي، في جل ما يقص الكاتب الذكر، هذا إن لم يجعل منها النقيض، أي رمزاً للوطن أو لسواه، فيهيكلها كما مر بنا.

ففي قصص (صفعتان) و(امرأة من الشرق) و(عصافير الشتاء) و(هيطل العفري) وسواها يبرز ذلك. ويلاحظ هنا أن الغرض الجنسي يتمظهر بالصدقة حين تكون باريس الحلبة أو لندن، كذلك حين تكون المرأة من ذلك العالم.

سوى ذلك - ومن قبل: المحاولة الترميزية - تأتي الصورة التي تستدعي الحب والزواج. والمرأة الكاتبة - ثانية - هي التي تذهب هنا أبعد، ليس فقط لتضامن مسبق أو مطلق مع المرأة في القصة، وهو أمر مفعم إن لم يكن مشروعاً - بل كمواجهة للذكر القاص والمجتمع الذكوري، فأني حب وأي زواج في مجتمع ذكوري متخلف يتعثر في انعطافه النفطية؟

لماذا يفترض الرجال دائماً أن أية امرأة، هي برسوم الدخول معهم في علاقة ما.

هذا هو السؤال الذي تصدح به قصة (بعد الخامسة مساء) لطيفة خميس، وهو سؤال لا يعني المكان الأقرب أو الدائرة الاجتماعية الأدنى للقصة، بل أيضاً الآخر الغربي - وفضاء القصة: لندن - حيث دعوى تحرر وأنسنة العلاقات بين الجنسين مطبقة: فالساردة المتكلمة تواجه شابين إيطاليين يبلغانها، فتصرف هازئة. وتواجه مهندساً بولندياً فتدعي أنها أم لثلاثة أطفال، كي تتخلص منه هازئة. كذلك تفعل بالشاعر الفلسطيني، وينطلق سؤالها الراض لأن تكون غرضاً جنسياً وحسب لأي ذكر كان.

على نحو آخر تناوش القصة التي يكتبها الكاتب حالة المرأة غير المتزوجة. ففي قصة (الارصفة العربية) تأتي وقفة الكاتب علانية كفاعل في القصة ووقفة السارد مع ندى، كفلسطينية عزلتها شريكها المواطنة المقيمة لتعاملها كخادم، ويغلب النظر إلى الشابة

ندى كفلستينية وكقوام خطاب، على النظر إليها ككائن - امرأة أيا كانت -.

وأشير أيضاً إلى ما كتبه محمد حسن الحربي تحت عنوان (الليل والورد) ووقفة الساردة - وتلك هي الحركة الحاملة - أمام المرأة، تناجيها، تناجي وجهها الآخر هي، في نرجسية مرضية طاغية، عبر لبوس انشائي سابغ وساذج، ترجع فيه الجبرانية تارة، ويعجز دوماً عن أن يوفر الشعري في الانشاء اللغوي، فتنهال كيفما اتفق في وهم السيلة اللغوية، فتتراكم المترادفات والمجازات المجانية، مما يجعل الساردة المتكلمة ورقاً مقوى، لم يعد معه ذا بال أنها قد عاشت التذاذبات باشتهاء الجميع لها وأقبلهم عليها، حتى تتوج ذلك بالحزن الذي دفعها قرار مغادرته إلى الوقوف أمام الصديقة الوحيدة: المرأة - الذات. ولست أنكر أن هذا كله قد أربكني وحيرني فيما ان كنت أقرأ قصة أم أقرأ ما نعتت به الساردة نفسها ما تقول - ما يقرأ: هذيان وعبت؟ ولعلي لذلك لم أشر إلى (الليل والورد) في فقرة الصدى المتأخر للتأمرية، حيث تشي أن موقعها هناك.

أكبر من حالة المرأة غير المتزوجة، تستأثر بالانتاج القصصي شبكة علاقات المؤسسة الزوجية، ويكون ذلك على يد الكاتبة، لا الكاتب أيضاً.

إن وجود المرأة في المجتمع الذكوري يتحدد بالمؤسسة الزوجية، خاصة حين ينضاف التخلف إلى الذكورة، وعلى الرغم من أن هذا المجتمع ينشد المرأة خارج المؤسسة غرضاً جنسياً أو رافعة عاطفية ووجدانية، كما أن هذا المجتمع يدفع المرأة وهي داخل المؤسسة نحو الخارج، عبر ما يسميه بالخيانة الزوجية، هذا إن لم يستل منها وجودها داخل المؤسسة العتيدة.

في قصة (بدرية) لمريم جمعة فرج ثمة العجوز الأرملة بعد زيجات ثلاث، وهي تستعيد في لحظة السرد الوداعية للعالم من عرفت من الأزواج الذين فقدت بفقدانهم كل شيء. حتى ورقة جنسية لم يعد لها. إنها المرأة التي تكون إذ تكون المؤسسة الزوجية، أو لا تكون.

أما في قصة (هياج) لأبيته بوشهاب، فيتلوى المسار بأمانة زوجة الثري عبد الرحمن موسى - وهما الفاعلان الأساسيان في القصة - من الانبهار إلى الانسلاخ عن الأصل إلى الوعي إلى الاستسلام.

لحظة الانبهار كانت البداية: الزواج المغوي، ثم كان اسلاخها بفعل الزواج نحو رأس الهرم الاجتماعي البراق، ثم كانت لحظة الوعي، إذ أدركت عبر معاناتها أنها ليست غير قطعة أثاث جميلة في مملكة عبد الرحمن موسى، والمآل كان الراية البيضاء المشرعة.

لقد تعمقت الكاتبة أغوار الزوجين معاً، ورسمت بحذق مثال المرأة الحلية، ومثال الذكر البورجوازي الصاعد بثقة، ومثال السعادة الزوجية التي تصنعها السيطرة والخضوع الوداعة والتعلم والكذب والصدق على النفس.

بيد أن الزوجات الأخريات في قصتي ليل أحمد (المسافة) وماجد

بوشليبي (عطش) يذهبن أبعد. ففي الأولى يحشر الزوج في القفص، وقد التفت إلى المرأة الأولى التي أحب ورفضته، بعدما مات زوجها، بينما يلوى عن المرأة التي أحب وتزوجها. ولكن الأولى تظل غير آبهة، فتراه يتطامن أمام الفرصة الذهبية في ترصد المحبوبة القديمة. وفي القصة الثانية ترى الزوج المأخوذ - بل المرتبط - بصديقة أبو سعيد لا يفتأ يغزل بين امرأته وصديقه ليتكشف القواد الذي يسكنه، فهو إذن الخائف، لا الزوجة.

لا يحظى الفاعلون الأساسيون في هاتين القصتين، ذكوراً وإنثاءً، بمثل العناية التي حظيت بها أمانة وزوجها في (هياج). ولقد وصلت كاتبة هذه القصة في (الحفلة) إلى ذروة درامية تستبطن أعماق وتعلن أصرح عورة الزواج الاجتماعية وابتداء بما نخر به المجتمع الذكوري شخصية المرأة.

تظهر هنا النسوة المسنات ضحايا ذلك المجتمع. العانس فيهن والمتزوجة على السواء. ولعلهن لذلك يلعبن لعبتهن الصغيرة الكبيرة، ينجزن الفعل القصصي كأنما يمددن اللسان للمجتمع آياه، والذكر منه خاصة، وأيضاً لأنفسهن. هكذا تتصافر عناصر القص، من نون النسوة إلى وطأة الزمن إلى رائحة العفن الاجتماعي... لتجعل القصة جديدة باسمها، حفلة فنية بالمعنى الجمالي البديع الرفيع، وحفلة اجتماعية بالمعنى الشعبي، تتفجر بصخب ويدونه الدمعة والفقهة، الميعب والموجع والجراح، وتكون أيضاً الايماء المستسرة إلى المفقود المنشود. الذروة الدرامية الأخرى - ولعلها الأثرى والأعلى - التي تتوسط المشهد القصصي، سواء من الزاوية التي نحن بصدها الآن - الفاعل النسوي وشأنه الاجتماعي زواجاً وحياً وجنساً - أم من سواها، هي (النشيد) لسلمى مطر سيف. وهل يدوم القص أكثر من أن يضيف إلى البحري صديقاً أو عدواً، مواطناً آخر، يلازمك من بعد أن تقرأ وتنأى؟ كذلك تأتي (دهمة) من قصة النشيد ويسببها يأتي كل من يتصل بها، من الجد إلى الابن إلى الأم إلى الذكور الزبابير حولها. إنها دهمة الأم، وهمة الأم، أنها المغتصبة والمعهرة لا تغادر بعد أن دخلت حياتك، فقصتها كما رسمت (النشيد) نشيد انساني حار، نسوي الجذر، ولا بد أن يكون كذلك لأن انسانية الذكر ستظل تائهة ما دامت الأنوثة تائهة.

هكذا مارس المرء في الانتاج القصصي مساحة أكبر للمرأة المتبلة بالذكورة كزوجة شرعية أو كبغي. أما المرأة المواطنة، كعاشقة أو شغيلة - بغير البيع الشرعي للجسد - فلا تكاد تظهر، كذلك الأم. ومن المهم هنا ملاحظة شمول الحضور النسوي لأجيال شتى وجنسيات شتى، ضمن المسافة المذكورة.

وأغلب هذه المساحة هو من القاع الاجتماعي، حيث يطلع أيضاً الفاعلون الأساسيون من الذكور. وقدمر بنا مريش، بلال العبار، حميد الأهبل، أو ربيع. ونضيف كويا من قصة عبد الحميد أحمد



(أشياء كويا الصغيرة). وأدق من ذلك يأتي حضور الفاعلين الأساسيين من قمة الهرم الاجتماعي: عبد الرحمن موسى، الشيخ سليمان، النوخذه.. وما بين يطلع المثقف والموظف - ولما جدا المثقفة والموظفة - وقد يكون هذا البورجوازي المتوسط - أو الصغير - ريفياً لسعيد عبد الله - وندرة الريفي شبيهة بندرة الريفية والعاملة والعشيق - وهو غالباً ذلك الميمم سياحة أو دراسة شطر الغرب، كما في قصص الحربي وأحمد وخيس، قد يكون هذا البورجوازي أيضاً سجيناً سياسياً ومشغولاً باهم النصالي كما في قصص الحربي، وكذلك قصة جمعة الفيروز (الاختيار المفاجيء) وقصة (الزنانة ٢) لعبد الرحمن صالح.

ولا بد من الإشارة هنا إلى قصة علي أبو الريش (الوجه الآخر) وهوتها بين المثقف الكاتب ومواطنه الشغيل، قارئ ذلك المثقف المنشود، أو أحد قرائه المنشودين والمزعومين.

ينهض الفاعل القصصي بقدر كبير أو أكبر من عبء الخطاب في القصة ولعل ذلك قد تبدى بقدر ما فيما تقدم. ولا فرق في ذلك بين أن يكون الفاعل فرداً وحيداً أو جماعة أو مكاناً أيضاً، فالقصة هنا كما في بحرهما العربي لم تعد تقتضي الموروث القريب والعالمي في التمرکز حول فاعل أكبر أو أحد، حول الشخصية.

وقد سبقت الإشارة إلى كون المدينة في (على حافة النهار) هي ذلك الفاعل. كذلك تبدو البلدة في (مهرة)، والحيان الشرقي والغربي في قصتي (هياج) و(ظهير حامية). فالمكان لدى أمينة بوشهاب بخاصة، ولدى عبد الحميد أحمد أيضاً، فاعل وفضاء في آن. ولننتقل الآن إلى الفقرة الخاصة بالمكان.

### المكان - الفضاء:

كما يصف به السارد المدينة في قصة (على حافة النهار) قوله: «وكما لو أنني الوحيد في هذه المدينة الرابضة على حافة الماء حاضنة سفلاتها وشحاذيها وفقراءها وطلابها ومومساتها ورجل أعمالها وعمالها وأحزابها ومؤسساتها في اصطخاب مضطرم، كأنها على فاهة بركان سينفجر في وقت ما عند اكتمال دوره الفرح رغم الحزن الفاجع...».

ويعامي السارد بين هذه المدينة ونبيلة البغي. فنبيلة كمدينتها بلا هوية، بلا انتهاء. ونبيلة كذبة أخرى أو حقيقة أخرى، لا فرق بحسبان السارد، شأن المدينة إياها. فالحقيقة الوحيدة التي يكرسها أو يأبه لها السارد هي الزمن الدال (الصباح الجديد الشمس) والانسان المقهور (العيون المستكنة في حزنها الأبدى)، أما الفضاء فعذائي، وكذبة، وإذا ما كان حقيقة فهو حقيقة معادية. أليس ذلك هو أيضاً شأن كويا الصغيرة ومريش؟ ماذا فعل بهما الفضاء الذي طار إليه من مكان آخر. فلفظهما ودمرهما حين جاء التصنيف بين مواطن ووافد؟

فتوجع القصة من المقابلة بين المدينة - أو البلدة - القديمة الصغيرة، وجديدها المتأورب النفطي، ويهجن الساردون والكتاب وبشر القصة وفضاؤها الطبيعي وفضاؤها القديم المدمر بذلك، ويكون التآرجح اللاتب والمآخوذ والنافر بين الحاضر والماضي، بين الراهن والذاكرة.

لدى أمينة بوشهاب لا يظهر ذلك بلبوس واحد. ليست المدينة أو المكان في قصص هذه الكاتبة موحدة، لا في غابرها ولا في حاضرها. ثمة فيها دوماً نقيضان، شرقي وغربي كما تسمى، فقير وثري كما تحدد. ولذلك قد تكون المدينة برمتها عدائية (لخميس مثلاً)، ولكن الانحياز يعلن عن نفسه أيضاً للشطر الفقير في استكانته وتمرده وفي عهره، ضد الشطر الثري في قمته واستغلاله وعهره أيضاً.

المكان الأقرب والأصفر، الفضاء الأدنى، في القصص الأخرى يتوزع بين المقام الدائم (البيت) أو العارض (الفندق مثلاً). أو السجن (أو الشارع..). وهو عامة غير حميم، هو سالب، حتى إن كان بيتاً زوجياً يضيق بالرياش والطمأنينة... وبالطبع فالسجن هو أقصى السلب هنا.

في خطوة أخرى تخطو القصة نحو نغم الصحراء أو شاطئ البحر، كما تبحر أو تطير بعيداً، فيكون لها مكان آخر، فضاء آخر. أما البحر فهو ذلك الماضي الماضي المدمر، هو الحنين والوجع والحلم والمغامرة، الصيد والغوص والتجارة، من شاطئه إلى مداه. إنه العلاقات الطبيعية الانسانية التي تظهر غزيرة على كل حال، مرة، ومقينة مرة، حسبما يحكم القصة ذلك الالتفات عن الراهن والتفجع على الماضي، أو لا يحكمها. وإذا لا يحكمها - سواء أكانت القصة قصة ذلك الماضي أم هذا الراهن، أم قصتهما معاً، فما يسم المكان - البحر هو الفاجع. إن هذا المكان ليس طبيعة كلية الحضور وحسب، إنه مناخ نفسي وشرط اجتماعي أيضاً، إنه الفضاء، إنه السيكلولوجي والسوسيولوجي والفيزيولوجي في آن. كذلك تطلع به قصص عبد الحميد أحمد (السباحة في عيني خليج يتسوحش، السمكة، قالت النخلة للبحر) وليست (هدهده) ببعيده من هنا، كما (عبّار) لمريم جمعة فرج.

قصص عبد الحميد أحمد لا تؤخذ بسحر البحر كما لم تؤخذ بسحر المدينة الجديدة أو القديمة. لا يفتتها المكان ما دامت اجتماعية عدائية. وهذه القصص ترسم الفاعلين في ضعفهم وهزيمتهم، في وطأة المكان عليهم وسحقه لهم. ولكن ذلك لا ينسبنا (هدهده) ويحر الطفل حمدون، فالمكان بالنسبة للطفل غيره بالنسبة للكبيرة.

قبالة البحر، خلفه، وقد تنفرش الصحراء، مدى آخر أيضاً. منه قدم الاطار الاجتماعي للشاطئ، كما من الشاطئ - الآخر للبحر - البحار - وإذا كان القدوم من جهة قد ارتعن خاصة بالمنعطف النفطي ودفق العمالة الآسيوية وانتفاج السيد الغربي، فالقدوم من

جهة الصحراء ارتهن خاصة بالأصل العتيد والعمالة المنتسبة إلى ذات الأصل، العمالة العربية أعني.

عنيت القصة بالقدوم الأول في أدنى درجات سلمه الاجتماعي، ونمت عن نزوع انساني حار وبديع - لتذكّر: مريش، كويا، نرجس... - أما ذروة هذا السلم، أما السيد الغربي فغائب في القصة على الرغم من حضوره العلني والباطني بألف وجه ووجه. وليس من هذا الحضور كما نعتي هنا ما في بعض القصص مما نعتي جورج طرابيشي بلقاء الشرق والغرب رجولة وأنوثة، أو ما نعتي بوعي الذات والعالم<sup>(٥)</sup>.

عناية القصص بالصحراء، وذلك الأصل العتيد والعمالة القادمة من جهاته، لا تكاد تظهر.

- أعيد الإشارة إلى قصة الأرصفة العربية، وإلى ما رأينا في صدى البدايات: باقة ورد - وإذ تظهر الصحراء تكون بيضة فاسدة منداحة - قصة هيطل والعفري - أما الإشارة إلى النخيل فتأتي لا كإشارة إلى الصحراء، بل إلى الأرض (السباحة في عيني خليج يتوحش).

الصحراء بعض التكوين النفسي في العادة أو الغناء أو اللهجة أو الطباع تتصادى على تخومها البحرية وعلى تخوم البحر الصحراوية. ولقد هاجت المدينة والبحر الصحراء، احتلاهما بعد المنعطف النفطي، ولكن القصة لا تعني بذلك إلا لما فهل يكون السر في النشوء على الشاطئ، والانتفاء إليه، وقطع الجذر الصحراوي العتيد؟ ألا يحق للمرء أن يعيد صياغة هذا التساؤل فيما يخص غياب القرية والريف - ولن ننسى قصتي الفأس وصفعتان؟ - وهل يكفي هنا أن يكون حجم الريف كمكان محدوداً في هكذا جغرافية؟

هل يحق للمرء أن يتابع التساؤل إن كانت القصة هنا إذن مدنية، على الرغم من حداثة العهد بالمدينة التي كانت حتى الأسس القريب جداً بلدة - أو قرية - مرمية على الشاطئ؟

المكان في المبدعات الفنية والأدبية عنصر جمالي أساس، عنصر شكلي وتشكيلي، وليس ديكوراً. إنه يكون - كما يذهب بعضهم - الهوية الجماعية، أو يطبعها بطابعه على الأقل. والمكان من حيث المبدأ في هذه الجغرافية التي تتعري قصصها ليس حجرة مكيفة أو زقاقاً مغبراً وحسب. إنه في أصله الصحراء والبحر في لحظة خاصة ونادرة من التقائهما. إنه تلك اللحظة الصادقة بالحرية والمغامرة. ويود المرء أن يردد هنا خلف باشلار ما قال في تجربة فيليب ديبول في الصحراء والبحر، وما قال ديبول نفسه: من المكان المفتوح في الخارج إلى المكان العميق (في النفس)، من دراما الصور المادية للماء والرمال إلى التوحيد بين عمق المحيط والمدى الصحراوي، من

(٥) وعي الذات والعالم: دراسات في الرواية العربية، دار الحوار ١٩٨٦.

الغوص في البحر إلى ذرع الصحراء، ولكن القصة هنا لاوية عن ذلك غالباً، فغايتها شبه موقوفة على المكان العمراني - المدينة - البيت... - والمكان الجسدي - داخل الفرد وجسده، وهما من المكان أيضاً - ولا أحسب أن تحليل ذلك بالجنس الأدبي كقصة، مقابل الجنس الروائي مثلاً، سيكون كافياً أو جدياً.

أجل إن المكان غالباً هنا هو المكان الأليف، العش بحسب باشلار، هو بيت الطفولة الصغير، والبيت المقام اللاحق، مركز تكثيف الألفة. فإن انتفت الألفة، بات المكان - والنقطة هنا ضرورية إلى الشارع أو الخور أو المدينة... - مركز تكثيف الألفة المفقودة، وتكون العدائية.

لقد نقض ما طرأ على المكان مع المنعطف النفطي من عمران وعلاقات تلك الألفة الأولى ولم يكن - بعد على الأقل - ألفة بديلة. ويميل المرء إلى أن ذلك لن يكون في المستقبل القريب. فمثل ذلك رهن بالعقود والأجيال، وبالتالي لن يكون التواصل مع المكان الجديد سريعاً ولا سيراً، هذا إن كان للاستشراق من متسع في مثل هذا المقام.

وقبل أن أغادر هذه الفقرة، أعود إلى القصص التي انطلقت بعيداً نحو مكان آخر، نحو مكان الآخر الغربي. فاللقاء بهذا المكان، خلف الصحراء وخلف البحر، لم يأت أقل درامية من اللقاء بالآخر نفسه، خاصة المرأة. وإذا كان ثمة من يلخص هذا اللقاء بالإنسان الغربي، والمكان الغربي، والزمن الغربي، في عقد الذكورة والأنوثة والمثاقفة، فلنني أرى فيه لحظة بالغة التوتر والحساسية لوعي الذات والعالم، ومن ذلك تكون تلك العقد وسواها.

### الجمالية أساساً ودوماً:

يتكلم السارد أو يصف، مجري الفعل، ينجز الفاعل أو يشهد أو يلاحظ أو يحاور أو يفكر أو يستعطن أو يستذكر أو يحلم. وكل ذلك يكون في إطار محدود من الزمان والمكان، إطار جغرافي وتاريخي، نفسي واجتماعي، والكل المتخلق يرتسم في علاقات ووظائف تشكلها المخيلة، ولا فرق في ذلك بين القصص المتأسس في الوثيقة أو الواقعة، والقصص المستغرق في النشاط اللغوي أو التخيلي.

كذلك ينهض عالم جديد بقدر ما يقدر عليه المبدع، يشع بدلالاته، يمارس في المتلقي أثراً ما، هو المعنى السرود، لا المعنى باطلاق، هو جوهر الخطاب المنجز، رسالته، وليس خطاباً باطلاق، هو شحنة الترميز، لا معادلاته، فالسرود هو السرد المنجز في العملية السردية، هو القول والفعل وسائر ما يغمره ويوصي به ذلك النظام الخاص للقصص.

يبدأ السبيل إلى الجمالي بمعاينة هذا النظام المعقد في أدق تفاصيله وسائر تجلياته. كذلك ينطلق التحليل، ويدأب على مدى السبيل،

والمرأة. أو مفهوم الحرية والقانون أو البعد القومي العربي - من فلسطين إلى جنوب لبنان.

وينبغي التشديد هنا على ما شاع به الانتاج القصصي في زعزعة القيم والاخلاق والسلوكيات، كذلك ما شاع بع الانتاج وعبر عنه من ذائقة جمالية جديدة، على الرغم من القسمة الزمانية المحدودة، وقرب العهد بالسبعينات، أقصى ما يصل إليه الباحثون من بداياتها، هذا الانتاج في الامارات.

ولئن كان العقد أو العقدان كافيين لازاحة قيم وطلوع قيم وخلخلة قيم، فإن الفترة الزمنية التي تمجست خلالها القصة، والجمالية التي تحققت لها - ولن ننسى أن هذا الانتاج ابن الثمانينات - فترة قياسية، بما تعلن من نهوض مباحث دون مهاده، على العكس مما كان عبر عقود في مصر أو سورية أو العراق أو لبنان . . وكذلك بما فعلت هذه الفترة من وشائج مع المشهد القصصي العربي وعيش فيه، أو بما نقلته من الشغل المثبت للكاتب، فالموهبة وحدها كما هو معلوم لا تكفي.

وينبغي التشديد هنا أيضاً على هاتين العلامتين الهامتين:

الأولى: ما حقق الانتاج من الخصوصية، ليس بالمعنى القولكلوري أو الديكوري أو الاستعراضي، سواء ما يتصل بالبيئة أو الترصيع بالأسماء والعبارات والأمثال المحلية. . بل بتوفير نكهة المحلي في الانساني، وأعود من جديد إلى قصتي: البیدار، أشياء كويا الصغيرة.

الثانية: الحضور النسوي في المنتج والانتاج - فعلى الرغم من أن بعض القصص تنم عن الذائقة الجمالية السائدة، أي التي رسمها الذكر بمبسمه، فإن قصص النشيد (لسلمى مطر سيف) والحفلة (لأمينة بوشهاب) وعبّار (لمريم جمعة فرج) وبعد الخامسة مساءً (لظبية خميس) تحاول في ذائقتها الخاصة. وهانها ثمة الشراعة الهامة التي يؤمل معها أن تقول المرأة قولها الخاص، وتساهم مساهمتها في جذر القصص، فلا يكتفى بالتوشيح النسوي وما يجره من انبهار أو ردة فعل ذكورية أو نسوية، وكذلك من علل نقدية. ولاريب أن ذلك كله مرتين بشرطه التاريخي العربي البالغ التأزم، الأمر الذي يضاعف من أهمية هذه العلامة ومن أعباء النهوض بها.

قد يقول قائل في خاتمة المطاف إن القصر يطبع هذا الانتاج، فأين هي القصة الطويلة؟ وقد يذهب آخر إلى أن النزعة التجريبية والمغامرة متواضعة أو أن الحداثة والتحديث الملموحين ليسا غير صدى لما أنجزت القصة العربية منذ ستيناتها. وقد يقول قائل ثالث إن المهاجس الاجتماعي هو الغالب، ولا يكاد يقع المرء إلا على صدى خافت وواحد من فلسطين أو من الجنوب اللبناني، وقد تثور الثائرة القومية الفصحوية لآخر بسبب ما يتردد في بعض القصص من الحوار أو التسمية باللهجة المحلية - انظر خاصة قصة التعويض لناصر علي الظاهري وقائمة شرح المفردات في ذيلها - وقد يرى

ولقد حاولت فيما سبق أن أقارب ذلك. وبالطبع، قد يرجح عنصر ما من عناصر القصص في نص دون آخر، قد يتسيد عنصر ويغيب آخر، وقد تكون ثمة عناصر فائتي أو لم تتوفر عليها الانتاج المعني. ولسوف يبدع المبدعون وتقرى القراء والنقاد، وعبر ذلك يكون للجمالية خللايا أخرى، ما دام البشر يقصون ويعيشون اجتماعهم ويتأملون ويحللون، وحين يستوفى قدر كاف من هذا السيل الشائك بين التقني والجمالي، فلا يعني ذلك أننا وصلنا إلى ساحة أخرى، وبات بوسعنا مثلاً أن نتحدث عن القيمي والدلالي. فهذا وذاك إنما يكون بفتية، بتقنية، وليس بأي صفة أخرى قد يحملها مجرداً أو باطلاق فالصراع بين النوحه والغواصين لا يعني جمالية قصته، إلا بقدر ما يتوفر له من خللايا التكوين الفني، أو السرد أو التداعي أو الاطروحه أو طبيعة وممارسة الفعل، أو تكوين الفاعل، أو اللعب بالزمن، أو حمولة المكان. .

لقد اشتغلت قصص جمة مما مر بنا، فضلاً عن كل ما رأينا، بقدر أو آخر من تقنية أجناس أو فنون أخرى، من الشعر إلى المسرح إلى السينما، سواء بتقطيع المشهد أو توليف المشاهد أو تحديد زوايا الوصف أو زوايا الرؤية أو ادارة الحوار أو الايقاع. . ولست ادعي استيفاء سائر ما مورس في الانتاج القصصي من تقنية، وأن كنت قد سميت إلى درس الاساسي والغالب، كي تتوفر درجة مؤهلة للحديث عن الجمالي بما هو قيمي ودلالي في جده وليس في تراتبيته ولا جداوله.

بوسع المرء هنا - وقد كان بوسعهم أيضاً من قبل - أن يتساءل مثلاً عن فرويدية بعض الفاعلين (عيد الأهل مثلاً في قصة الحفلة)، أو محاولة إعادة انتاج ذلك اللون التراثي في القصص (القصص في القصص) وما تنطوي عليه إذن قصة ما من قصص أو قصة فرعية، أو ما يتواتر في عدد من قصص كاتب ما، مما يكاد يجعل منها شكلاً آخر للقصة الطويلة أو الرواية القصيرة (مجموعة البیدار لعبد الحميد أحمد، وقصتنا هياج وظهرة حامية لأمينة بوشهاب)<sup>(٦)</sup>.

بوسع المرء هنا - وقد كان بوسعهم أيضاً من قبل - أن يفصل في جدل القصة مع شرطها الثقافي والاجتماعي، حيث ترتيبيها ومجالاتها، حيث ما تتأسس فيه من شرط حضاري، وما يصدر عنها من هذا الشرط أيضاً. ولقد رأينا من الشواغل الحارة للانتاج القصصي ما يمكن تكثيفه الآن بوطاة المتغيرات ووقعها النفسي والاجتماعي في شرطها المحدد تاريخياً، في زمانها ومكانها، في منعطفها النفطي الذي زعزع البنية الديموغرافية، وفجر الفضاء القصصي، فلم يعد البحر عينه الذي كان من قبل ولا الجنس أو الزواج أو اللقاء بالآخر - من أوروبا إلى الهند - ولا التوزع الطبقي أو الصراع الجنساني بين الرجل

(٦) ولعل من المفيد أن يذكر المرء مجموعة وليد اخلاصي: حكايا المدهد، والجبل الصغير لإلياس خوري. .

سوى هذا (الشائر) في ذلك ضرورة من ضرورات النكهة المحلية، وهذا وحده أشكال جمالي في المشهد القصصي العربي بعمومه... . ولست أنكر ميلي إلى بعض هذا الذي قد يتكاثر قوله في خاتمة المطاف، ولكن دون أن تغفل البصيرة ولا البصر عن هذا الجميل الذي حققه الانتاج القصصي المعني.

إن هذا الانتاج يمتح من الراهن في حرص دؤوب، وبما يعنيه الراهن من طوارئ نفسية ومكانية واجتماعية، وكل ذلك عبر موقف قلبي، انتقادي، يترجع فيه حنين المفجوع، دون أن يتلبس بتقديس الماضي والجمود. ويصل هذا الموقف حد العدائية في حالات كثيرة بسبب فداحة الطوارئ واضطرابها وتوليدها لما يشوه ويعقد الحياة والنفس والطبيعة والمجتمع. ويتلبس ذلك مراراً بالموقف الوجودي، لكأني به رجع مرتبك ومتأخر للوجودية التي شهدتها - في القصة وفي سواها - الستينات العربية خاصة. أو لكأني به أيضاً من مآلوف حالات المثقفين الكتاب العرب وساردي قصصهم وفاعليها الأساسيين، وخطابها الجهير بالغربة والاغتراب والضياع والوحدة والعبث والنزف... إلى آخر قائمة المفردات المستهلكة.

قد يكون في المتح من الراهن منزلق نحو الآني، العابث، الريبورتاجي، قد يكون فيه اللهاث. والاحتكام في ذلك هو إلى كيفية الشغل والرؤية التي ينم عنها والموقف الذي يعبر عنه، وهو عين ما يحتكم إليه دوماً. وهنا تأتي السانحة ليتشدد المرء على زوايا نظر الكاتب إن لم يقل: فلسفته وجملة منظومته الفكرية والأيدولوجية واختياراته الأساسية في الحياة. ولعل النفحة الوجودية التي رأينا كانت صورة ما للانزلاق، للهروب السريع، تماماً كما قد تكون الدوغما، ميمناً أو يساراً.

خاتمة أم مقدمة متأخرة:

وبعد

لقد أسعدني وأفادني أن أقرأ هذا الانتاج القصصي وأعيد قراءته وأحاول تحليله وتركيبه، وتقصي موطن جماليته. وعسى ألا تكون البيبلوغرافيا وتوافر النصوص قد أوقعاني في أخطاء فادحة، بدءاً من الإطار الجغرافي، إلى الاستنتاجات الرئيسية.

ويهمني أن أعبر أخيراً عن هاجسين، ثانيهما على الأقل ذو صلة بما كتبت.

أما الهاجس الأول - فهو جغرافي، قسومي سياسي... إذ أنني ألقيت نفسي مرة أخرى حزيناً وساخراً ومرتبكاً، كما ألقيتها - مثلاً - حين شاركت في ندوة حول بواكير النقد الأدبي في سورية، حيث واجهت سؤالاً منهجياً يتلبس بالجغرافية والسياسة والقومية. ذلك أن

سورية اليوم ليست تلك التي كانت في مطلع هذا القرن، حين كان الرواد يشقون السدرب بمشقة، فهل كان علي إذن أن أستثني أحدهم، لأن الاستعمار الفرنسي والانكليزي قد ورث التركي بعد الحرب العالمية الأولى، ولأن ذلك الأحدهم قد ولد في القدس أو في بيروت فيما كانت هذه المدينة أو تلك، حمص أو اللاذقية، كما الشام كلها - وهو ما كانت تعرف به قبل تجزئتها - هي المنطلق والمجال والمآل؟.

لقد رسمت الحدود، وتعاضمت وتقدست عقداً بعد عقد. والمضحك المبكي في الأمر أن تلك الحدود تجرّ خلفها الثقافي العربي من جثته. وترى واحداً بالتالي يبحث في هذا الجانب أو ذاك من جوانب الانتاج الثقافي، داخل هذا الحد أو ذاك، على الرغم من أن الألوان لم يثن، والشرط التاريخي لم ينضج، كي تتأطر هكذا قصة أو رواية أو نقد أو... .

بالطبع ليس للتزوع الوجودي أن يدفع بالمرء، لا في الانتاج الثقافي ولا في سواه، فوق حقيقة المكان، البيئة، الفضاء... كما ليس للمرء أيضاً أن ينسى تاريخ الخرائط ورسمائها السياسيين في رحاب هذا الكوكب المسمى بالأرض، أو على الأقل في الرحاب العربية والذاكرة وقادة بين مطلع القرن ونهايته.

وإذا ما كان هذا وذاك، فهل للمرء أن يسيطر على ريكته أمام الحدود العربية في مطلع القرن الحادي والعشرين، ويمد لسانه لها، وهو يتبصر أعمق فأعمق في جمالية المكان، ما دام البحث في القصة؟

الهاجس الثاني: هو ما تبدي من خلال متابعتي لما يقال هنا وهناك في الزحاح العربية في الدوريات والجامعات والكتب... وكذلك ما تبدي من خلال احتكاكي ببعض النشاطات الثقافية في هذه البقعة العزيزة. ذلك أن الانتهاز والارتزاق والغش والتدليس قد اعتور بعض ذلك، على أيد قادمة من خلف حد عربي أو آخر فعلا التطويل والتزوير. ولئن كان ذلك يشنف بعض الأذان، فهو خطر جدي على سواها ممن لا يعنيه إلا الشغل الدؤوب. إن ذلك يعقد على الأقل من صلة مثل هذا الشغل بمحيطه الثقافي العربي.

تلك على أية حال نفثة، ودعوة للتفكير، ومن قبلها كانت المحاولة المتواضعة في تلمس جمالية الانتاج القصصي في الامارات، كجزء من المشهد القصصي العربي، فعسى أن يكون بعض الهدف قد تحقق، فيجد قارئاً ما أو كاتباً ما أو ناقد ما بعض ما يفيد أو يثير أسئلته ويحفز همته.

اللاذقية

# في بعض المحاور التيماتية لل قصة القصيرة الإماراتية

نجيب العوفي

المغرب / كلية الآداب - الرباط

وعوامل تاريخية واجتماعية تمس بنية المجتمع العربي وبنية الثقافة العربية.

إن القصة القصيرة، بعبارة، آية على «تحوّل» ومؤشر عليه، تحول في «شكل» الحياة و«مضمونها» يستلّي تحولاً موازياً في شكل الأدب ومضمونه.

وهذا بالضبط هو منطلق واقع القصة القصيرة في الإمارات العربية. وفي حدود علمنا، وهو علم لا نحسد عليه، فإن تاريخ القصة القصيرة الإماراتية تاريخ حديث جداً، كحادثة مؤسسة الدولة ذاتها. تاريخ لا تتجاوز سنونه بالكاد أصابع اليدين عدا. وحداثة الولادة هذه قد تعني ضمناً أن القصة القصيرة الإماراتية ما نفتأ طريقة العود غضة الإهاب. ما نفتأ مشروعاً طموحاً يبحث عن هويته وسويته ويغالب أقطاب الولادة وعثراتها.

نقرأ في التقديم الذي صدر به اتحاد كُتاب وأدباء الإمارات، الانطولوجيا القصصية الموسومة بـ (كلنا، كلنا، كلنا نحب البحر) والصادرة في ١٩٨٦، ما يلي:

(إن عمر هذه القصة قصير وقصير جداً، مقارنة بعمر تلك القصة التي ظهرت في أرجاء متفرقة من الوطن العربي بشكل خاص، وفي أرجاء من العالم كله بشكل عام. فالتجربة القصصية في الإمارات، وضمن السياق التاريخي الحديث لمنطقة لم تشكل هويتها بعد ولم تحظ بتصويب وافر من الاهتمام والتقييم كالاهتمام الذي حظى به الشعر). ص ٥.

هذه شهادة شاهد من أهلها. وأهل مكة أدرى بشعابها. لكن المفارقة التي تسترعي الانتباه هنا، ناجمة عن حداثة الولادة هذه

في البدء كان القص.

ومع القص تبدأ أبجدية ثانية للإنسان، تسد فراغات وبياضات أبجديته الأولى، وترجم ما يعتمل ويحتقن في دواخله من أشواق ورؤى.. وكان هذا الركّام من القصص سجل من الشجون والغصص تمارس من خلاله المخيلة الطليقة «نيمة» جارحة على الواقع المأسور هاتكة الحجب الضفيقة عن المغيب والمستور.

من هنا يمكن اعتبار السرد القصصي، ومن منظور سوسيوثقافي عام، بمثابة التاريخ المجازي للشعوب، إن لم نقل إنه التاريخ الحقيقي والفعل، الذي يتسقط النوابض الخفية ويزيح الستارة الوردية عن كواليس الحياة وكوايسها، ويكشف عن المكبوت والمسكوت عنه، عما لم يفكر فيه أو لا يمكن التفكير فيه. إن السرد القصصي بهذا المعنى، هو تاريخ ما أهمله التاريخ.

وإذا كانت الرواية هي سيدة السرد القصصي باعتبارها ملحمة العصر حسب هيجل، وديوان العرب المعاصر حسب - حنا مينه -، فإن القصة القصيرة لا تقل شأنًا ووزناً عن رصيفتها العريقة، وبخاصة في سياق ثقافتنا العربية المعاصرة. ربما لأن القصة القصيرة هي الشكل الأدبي المطابق لمجتمعنا المتشتت والذي هو دون وعي جماعي، حسب المفكر المغربي - عبد الله العروي -.

من هنا القصة القصيرة عربية، وكأنها وريثة سر الرواية بل وورثة سر القصيدة أيضاً. ولعل أبده دليل عليل على ذلك، هذا الإقبال المتزايد على إنتاجها وتلقيها على امتداد وطننا العربي، حتى تحولت هذه «الكذبة» الصغيرة المتفق عليها بين الكاتب والقارئ حسب تعبير - أنطون تشيكوف -، إلى أكثر «الحقائق» الأدبية سطوعاً وذيقاً. وما كان هذا ليتأتى للقصة القصيرة لو لم يكن ثمة دواع

أساساً. إذ رغم هذا العمر الطرير القصير الذي سلخته القصة القصيرة الإماراتية، قد راكمت حصداً قصصياً يفوق هذا المدى الزمني القصير، إن على مستوى النصوص أو على مستوى الأسماء وإن على مستوى الكم أو على مستوى الكيف.

فكان قصة الإمارات، كمجتمع الإمارات، في سباق محموم مع الزمن ومع المسافات الطويلة والصعبة. كأنها تريد أن تستفرغ مخزونها ومكنونها القصصي دفعة واحدة. فليصمت الشاعر إذن. وليتكلم الراوي على رسله بعد أن طالعت حبسته. وليس من وكده هذه المداخلة ولا في طوقها أن تستقصي بالتفصيل والتحليل رحلة القصة القصيرة الإماراتية وتحذوها حذو النعل بالنعل أفقياً وعمودياً. فهذا مطلب صعب ومركب وعمر. بل غاية ما ترومه وتطيقه، هو أن تفتلذ من متنها وتختفن من حصاها نماذج قصصية دالة أو في حكم دالة، تجس من خلالها نبض القصة القصيرة الإماراتية بعامه، وتقرى ملامحها ومورفولوجيتها الحكائية سائلة إياها ومستخيرة عما تقص وكيف تقص؟

هي إذن مداخلة أو قراءة نصية تنتصب على النصوص ذاتها ابتداء وانتهاء، بعيداً عن أية خلفيات أو مرجعيات مسبقة. وذلك لضرورة منهجية أولاً (النص مرجع ذاته)، وللضرورة ذاتية وموضوعية ثانياً، لأنني ببساطة مخجلة لست على بيثة كافية من سياقات وملابس هذه النصوص، ولا من مبدعي ومتججي هذه النصوص. فما أقرب العرب من العرب، وما أبعد العرب عن العرب ومن ثم لا يتبقى بالضرورة سوى الاحتكام إلى النص. فهو الشاهد والمشهد، وهو المبتدأ والخبر. وهنا توضع القراءة على محك الاختبار. أو بالأحرى، هنا يوضع المقروء على محك الاختبار.

وستعتمد هذه المداخلة/ القراءة أساساً، على المجموعة الأنطولوجية التي أصدرها اتحاد كتاب الإمارات بعنوان (كلنا، كلنا، كلنا نحن البحر). كما ستعتمد استثناساً على نصوص أخرى لها دورها في تشكيل ورفد الذاكرة المرجعية للقراءة. وبخاصة المجموعة الأنطولوجية الثانية التي أصدرها اتحاد كتاب وأدباء الإمارات في ١٩٨٩ بعنوان (١٢ قصة قصيرة)، وهي تشمل على القصص الفائزة في مسابقة القصة القصيرة التي نظمها الاتحاد في تموز ١٩٨٧.

وأود بدأ أن أقتضب الملاحظات التمهيديّة التالية:

١ - يبلغ تعداد القصص المنشورة في المجموعة الأولى «٢٦» قصة لـ «٢٦» قاصاً. وإذا أضفنا إليها على سبيل المقاربة الإحصائية الاثنتي عشرة قصة المنشورة في المجموعة الثانية، يصبح تعداد القاصين ثمانية وثلاثين، ما بين «محترفين» و«هواة». وهذا العقد النضيد من القاصين يعد قياسيًّا بالنسبة للإمارات الحديثة عهد بالإقلاع القصصي. وما خفي، ربما، أعظم.

٢ - يتراوح تاريخ إنتاج ونشر هذه النصوص القصصية بين

١٩٧٠ و١٩٨٧. بما يعني أن الإقلاع القصصي في الإمارات تم في بداية السبعينات، إذا استثنينا بعض الأقسام «الاستثنائية» القليلة والرائدة التي كانت طيوراً في غير سربها.

٣ - ضمن الثمانية والثلاثين قاصاً الذين تضمهم المجموعتان، توجد أربع عشرة قاصة. وهذا الحضور النسوي الكثيف على صعيد الكتابة القصصية يشكل ظاهرة مثيرة للإعجاب أيضاً. ففي مجتمع حريمي وأبيسي كمجتمع الخليج (حسبما تكشف عنه النصوص القصصية ذاتها) تصبح الكتابة النسوية، بالفعل، ظاهرة استثنائية وغموضية. تصبح مغامرة باهرة. ولا يهم بعدئذ أكانت هذه المغامرة سليمة العواقب أم وخيمتها.

٤ - هناك أخيراً، إشكال يتعلق بالقراءة ذاتها. إذ كيف تطبق أو تستوعب هذا العقد النضيد والمديد من النصوص القصصية في إضامه واحدة، محدودة ومركزة؟ كيف يمكن أن تجمع كل هذه المياه القصصية الخليجية في كوب واحد علماً بأن القراءة الحديثة تنمو نحو التأمل المجهرى والاقتصاد النصي؟.

هنا لا بد مما ليس منه بد وما لا يدرك كله لا يترك قله. وهكذا سوف لن يتجاوز طموح هذه القراءة، تقديم بعض الخطوط الوصفية العريضة والمقاربات المورفولوجية-مكثائية الإجمالية التي تثيرها القراءة الأولية للنصوص، وبخاصة نصوص المجموعة الأولى فهي قراءة واصفة وكاشفة في الأساس، تتوخى عقد ألفة حميمة مع النصوص. ولكل مقام مقال.

وستنحو هذه القراءة تأسيساً على ما سبق، نحو الإجابة عن السؤال المركزي/ ما تقص القصة القصيرة في الإماراتية؟ وهو سؤال يتحور حول المضمون الحكائي للنص ومحاورة التيسايتيكية. وهي الخطوة الأولى في رأيي، في مشروع قراءة القصة القصيرة الإماراتية. ورحلة الألف ميل، تبدأ بخطوة.

\*\*\*

إذا أردنا أن نوجز الجواب على سؤال/ ماذا تقص القصة القصيرة الإماراتية؟.

قلنا، إنها تقص البحر. البحر من ورائها في الذاكرة. والبحر أمامها في الباصرة وليس لها إلا البحر أفقاً للمغامرة وأفقاً للكتابة وليس اعتباراً من ثم أن تحمل الأنطولوجيا القصصية الأولى، هذا العنوان التوكيدي الدال المستوحى من إحدى قصص المبدعة سلمى مطر سيف (كلنا، كلنا، كلنا نحن البحر). هذا على الرغم من أنه ليس ثمة عنوان قصصي في المجموعة يؤثر على البحر ويحيل إليه، من قريب أو بعيد لكن البحر مع ذلك يبقى هاجساً مركزياً للقصة القصيرة الإماراتية، سواء أجهرت به فوق السطور أم أضمرته في طوايا الصدور والسطور. يبقى فضاء وقضاء، وحقلاً دلاليّاً وترميزياً من طراز خاص. ولا غرو في هذا، فالبحر، مرجعياً، هو قدر

الإمارات وشريانها الحيوي. كما هو إبداعياً، قدر القصة القصيرة وشريانها الحيوي، والبحر هنا ليس بالضرورة مجرد أوقيانوس من المياه والأمواج والخيرات. بل هو بالأحرى بحر من الدلالات والرموز. . بحر من «البحار»: البحر مصدر لأقوات الكادحين والفقراء ومصدر لقهرهم أيضاً. البحر مصدر لثروات «النواخذة» وسادة البحار ومصدر لعتوهم أيضاً.

البحر نافذة مشرعة على العالم وحضارة العالم.  
البحر بوابة مفتوحة أمام شرور العالم وأقدار العالم.  
البحر مصدر للحياة كما هو مصدر للموت.  
البحر نعمة ونقمة في آن.

كل هذه البحار الدلالية، أو الدلالات البحرية تقاربها وتلامسها القصة القصيرة الإماراتية من زوايا نظر مؤتلفة ومختلفة في آن. حيث يبدو البحر معاكساً تارة ومساعداً تارة أخرى وموضوعاً للرغبة في أغلب الأحيان. وكثيراً ما تلعب هذه الأدوار سوية في النصوص.  
نقرأ في قصة (الطائر الغمري) للقاص عبد الحميد أحمد، الحوارات التالية:

- (قال له وهما سائران ناحية البحر والرمل تحت أقدامهما بدأ يدفأ:

- هل ستطلع الليلة يا (غريب)؟

أخذ غريب نفساً وأجاب:

- سأطلع، ليس من رزق سوى في هذا.

أشار إلى البحر بيد ترتجف فيها كانت عيناه تلتمعان.) ص ٦٦

- (قال له أبوه بعد أن سعل كثيراً واحتقنت عيناه:

- الدنيا تتغير يا وليدي، لم يعد لنا مكان هنا، ولعلنا حالنا تكون أحسن هناك.

ظل غريب واجماً كطائر فقد جناحيه.

- يوم البحر اشتغلنا بالبحر، اليوم كسد كل شيء وحالنا يا

وليدي مايسوي.) ص ٦٧.

- (قال أحدهم وكان أكبرهم سنّاً فيما هم يستحثّون الخطى هرباً من الحرارة التي أخذت تشتد:

- البلاء جاءنا من كل مكان. كنا نركب الحمير واليوم جاءتنا حمير لا تمشي إلا بالبترو.

- قال سالم بن يديدة:

- السيارة أحسن، والبترو ليس للشم.

(...)

قال راشد العود:

- في البدء لم يكن إلا البحر. اليوم ترون المدارس (والمواتر والدفاتر والعمارات. الحمد لله.) ص ٧١.

نستهل مشوار قراءتنا بقصة (الطائر الغمري) لأنها تستقطب، في رأينا، أهم هموم وشواغل القصة القصيرة الإماراتية، وتلامس تيمة

Thème محورية وحساسة يمكن اعتبارها منطلقاً لباقي التيمات القصصية ومرتّعاً خصباً لها. تلك هي تيمة التحول الإشكالي الذي خلخل بنية المجتمع الخليجي، بعد عصا البترو السحرية التي قلقلت البحر والبر والجو (كان ربحاً صرصراً مرّت على الناس فاقتلعت الرؤوس ولم تبق إلا البطون) كما قال سيف بن خلف في خاتمة القصة.

هي صدمة البترو، و«صدمة الحداثة» إذن، رجّت البلاد والعباد على حين غرة، وتركت الناس ذاهلين حيارى يضربون أحاساً بأسداس. وتقوم شخصية (غريب) في القصة، وعلى نحو تراجمي، بتكثيف هذا التحول الأخطبوطي الناجم عن صدمة البترو. غريب ذاك الطائر الغمري الذي افتقد سربه ودفع عشيرته، وذاك الكادح الفقير الذي أدمن شم البترو، حتى اخترم رثتيه ونخر عوده وأودى بزهره ذات ليلة، وهو يرسل مواصله الخزينة على شط البحر (فقد سهر تلك الليلة وهو فوق ظهر القارب قرب الخزان حتى استنشقه كله ولفحه البرد فمات، وقال آخرون بل إنه شرب الخزان كي يقتل نفسه، لكن علي بن سيف عاد وأكد أنه حين رجع كان الخزان لا يزال مليئاً إلى منتصفه وأنه سمع (غريب) يغني فوق (السفينة) في الليل الخالك: (يا ساهر الليل مثلي ما تنام. . ذكرتني بالأحبة يا حمام). وأضاف أنه بعد الأغنية سمعه يبكي بصوت كئيم وجعل ينشج بمزارة كالأطفال). ص ٦٧.

وينام غريب نومته الأبدية. أما الأحبة، فالبترو دونهم. فليت دون البترو يبدأ دونها يبدأ.

ويدرك الناس بعدئذ، أو بالأحرى يدرك «بعض» الناس (أن الأمور تطوّرت كثيراً ومرت بسرعة غير معتادة وأن الحياة من حولهم في غضون سنوات قليلة تدفقت مثل شلال مشحون بالجنون لم يترك فرصة لـ (غريب) كي يلتقط أنفاسه فأغرقه حتى الموت). ص ٧٧.

وكثيرة هي «الطيور الغمرية» التي تقتنصها القصة القصيرة الإماراتية طعمة ومادة لحكيها. كثيرون هم «الغرباء» الذين دهستهم رحي التحول ورحى الاستغلال، ولفظتهم أمواج البحر والحياة، لفظ النواة.

وهذا خادم بن زاهر في قصة (إلى عبد الله الصغير. . وصية) للقاص سعيد سالم الحنكي، يعلن (استياءه من حسين صاحب (اليوم) قائلاً: «إما أن تعطينا حقوقنا كاملة، وإما أن نترك لك يومك»). ص ٣٤.

لكن ما أشبه موقف خادم بن زاهر هذا، بناطح الصخرة، أراد أن يوهنها فأوهى قرنه. وحسين صاحب اليوم، هو هذه الصخرة البحرية التي تسد منافذ البحر وتستنزف أجساد البحارة. ولم يكن بد أمام قوة المعاكس وسطوته، وأمام شظف العيش وشقوته، من حمل الشباك والاستنجد بالبحر، فهو الملاذ والمعاذ (منذ تلك اللحظة كان عليه أن يؤمن لقمته ولقمة عياله من صيد السمك. كان يكظم آلامه في نفسه، حين يرى زملاء الماضي يتقاعدون عنه كمن أصابه الجرب، وهو يمر فيهم، يحمل شباكه على ظهره متظاهراً باللامبالاة وكلم مرة شجعته زوجته للهرب إلى دبي أو الشارقة لكسر حلقة الفقر



التي اشتد ضيقها على أعناقهم، إلا أنه كان يرفض الفكرة. ( ص. ٣٤

انفض زملاء الماضي من حول خادم بن ظاهر، بعد أن راهن عليهم لكسر شوكة مستغلهم ومعاكسهم حسين صاحب اليوم. فانكسرت شوكتة هو وخسر رهانه وعمله، ولم يعد يؤنس وحشته وينفس عن كربته سوى تأوهات الخانقة وتأوهات أم كلثوم في دلجة الليل (.. أأكون كالمرأة المهجورة، أندب حظي على الشاطئ وما زلت بصحبي.. تركني الكلب أكابد الحزن بعد أن غمرني بالديون صاحت أم كلثوم في غفوة الكلام: «أعطني حريقي أطلق يدي..» فقال ابن زاهر وقد ظهر الغضب على وجهه: «أعطني حريقي، أطلق يدي. هذا الكلام الزين..» «آه من قيدك أدمى معصمي..» فتأوه ابن زاهر وقال «آه من القيد أيها الرجال.» ( ص. ٣٨.

ويلاتي خادم بن زاهر في نهاية مطافه ومطاف القصة، نفس المصير الذي لاقاه (غريب) ويلقيه كل الغرباء. فينام هو الآخر نومه الأبدية، تاركاً لعبد الله الصغير أن يستخلص العبرة والوصية (أحس بدوار شديد.. مادت به الأرض.. ارتفع ثغاء الجداء يدق في رأسه المعطوب كساقوس ضخم.. تصدع رأسه، واحتقن وجهه.. تورمت شفته، وتهدلت الشفة السفلى.. صرخ بأعلى صوته «آخ الصداع».. لم يفعل الصبي شيئاً ساعتها، لأن مد الحياة انحسر من أبيه خادم.) ( ص. ٤٠.

ويلاحظ بصدد النهايات القصصية من نحو عام، أن مصائر الشخصيات القصصية وبخاصة المقهورة منها، هي مصائر مأساوية وسلبية يطبعها الاندمار والانكسار. مصائر تنتهي إما إلى الموت الفعلي، الموت الزؤام، أو إلى الموت المعنوي، الموت في الحياة. وليس ثمة شخصية قصصية تخرج من حلبة الصراع ظافرة منتصرة، أو سالمة غائمة. بما يعني أن الإحباط هو قدر الشخصية القصصية في الأغلب الأعم. وبما يعني أيضاً أن القوى المعاكسة والمناوئة أقوى من القوى الذاتية المجابهة.

وعن الإشكالات التيماتية المحوري والحساس الذي يستوطن ذاكرة القصة القصيرة الإماراتية، إشكالات التحول الذي دارت رحاه على المجتمع فدهست أقواماً ورفعت قوماً وفق داروينية اجتماعية عشواء، عن هذا الإشكالات تترتب إشكالات ومهيمنات تيماتية أخرى لها حضورها البين في المتن القصصي. بما يجعل التحول الأنف رحماً ولوداً إن لم نقل مرتعاً وخيماً لتحولات سياقية مختلفة.

ويمكن أن نوجز أهم هذه الإشكالات والمهيمنات التيماتية في ثلاث زمر، وذلك انطلاقاً من المتن القصصي المائل واحتكاماً إليه/

١ - إشكالات الأيبسية أو قهر المرأة. ومن النماذج التي تقارب هذا الإشكالات نذكر/

هياج لأمينة بو شهاب  
المفاجأة لسارة النواف

النشيد لسلمى مطر سيف  
الرحيل لشيخة الناحي

قضية رجولة لعبد الرضا السجواني  
ضحية الطمع لعلي عبيد علي  
المسافة لليل أحمد

عطش لماجد بو شليبي  
٢ - إشكالات السلطة أو قهر المواطن. ومن النماذج التي تقارب هذا الإشكالات نذكر/

الاختيار المفاجيء لجمعة الفيروز  
خطوط في جدار الزمن لخليفة شاهين

ويمكن أن نضيف إلى هذا المحور، قصة نموذجية من خارج المجموعة، وهي قصة (النفق) لناصر علي الظاهري.

٣ - إشكالات البيروقراطية أو قهر الموظف. وأهم نماذج يقاربان هذا الإشكالات/

الزنتانة رقم ٢ لعبد الرحمن صالح  
يوم في حياة موظف صغير لمحمد المر

وكيما تكتمل هذه الجردة التيماتية، نشير إلى تيمتين أخريين تتحركان فضائياً خارج الوطن، وهما تيمة الرحيل الفلسطيني وتقاربها قصتان/

الرحيل لسعاد العريبي

وشادي لعبد العزيز خليل

وتيمة الغربة عن الوطن، وتقاربها قصة (بعد الخامسة مساء) لطبية خميس.

وستأتى عند الإشكالات الأولين، لما لها من أهمية وحساسية داخل المتن.

وواضح من الجردة السابقة، أن التيمة القصصية التي تحظى بحصة الأسد وقصب السبق هي تيمة الأيبسية أو قهر المرأة (٨ نصوص).

الشيء الذي يسمح لنا بالقول، إن تيمة المرأة هي التي تلي في الأهمية والحساسية قيمة البحر. رغم التباعد الذي قد يبدو لأول وهلة بين التيمتين. فها هنا بحران، بحر لجي تصطبغ أمواجه وتناقضاته برانياً. وبحر آخر لا يقل لجية تصطبغ أمواجه وتناقضاته جوائياً، داخل جسد المرأة ووجدانها. وواضح أيضاً أن جل قصص هذا المحور مكتوب بأقلام نسوية على غرار ما هو حاصل ومائل على امتداد الخريطة القصصية العربية. ولا بدع في ذلك. إذ لا يعرف الشوق كما لا يعرف القهر، إلا من يكابده. وكل إناء ينضح بما فيه. ويتخذ القهر الأيبسي في هذه الزمرة القصصية تيمتين فاقعتين وفاحعتين، أولاهما هي اعتقال جسد المرأة وروحها واتخاذها متنفساً ليبدويا وحلية منزلية. وثانيهما هي تسليع جسد المرأة والمضاربة عليه في سوق النخاسة من خلال لعبة المهور والأجور. وفي الحالين معاً، تؤدي المرأة ثمن الخطيئة الأولى والخطايا اللاحقة

وتنهض علامة فارقة على التحول الهجين الذي من المجتمع وتطوي على ذاتها بحراً ملغوماً من الأحاسيس والغرائز والأشواق. وليس صدفة من ثم أن تكون أولى قصص المجموعة «كلنا نحب البحر» قصة نسوية. وليس صدفة أيضاً أن تختار القاصة أمينة بو شهاب لقصتها هذا العنوان المفرد الدال (هياج). وهو هياج كظيم تتلاطم أمواجه في دواخل أنثى مقهورة ومأسورة، أحاطها زوجها الثري المخاتل بضروب النعماء من حيث بقيت روحها، وبقيت هويتها قاحلة جرداء. فالقفص سجن سواء أكان من خشب أم من ذهب.

نقرأ في مفتاح القصة:

(بينما كانت في لحظة تأمل غير مبالغ، اكتشفت آمنة بانزعاج أن ثروتها الوحيدة هي قامتها الريانة وعيناها الواسعتان وشفثاها المكتنزتان، وأنها لا شيء غير ذلك. هذه الصفات ارتاح إليها عبد الرحمن موسى، رجلها، الطائل الثروة. وكانت السبب في جلبها ذات يوم من عالم فريج السالكين في شرقي المدينة، ذلك الحي الحاد الرائحة الزاخر بأنواع الحمرات كما بالفرح الجماعي، حيث ارتحلت إلى هذا الحي ذي المساكن المضيئة الشائخة بوجهها نحو البعيد والمتكبرة تكبراً أصم). ص ٩.

ومن الفريج الشرقي إلى الفريج الغربي. من الحي الشعبي إلى الحي الأرستقراطي، استبدت آمنة الفرحة التلقائي الجماعي واستقبلت الفرحة الوهمي الاصطناعي. وألفت نفسها (نبتة صحراوية تقتلها الرطوبة الملونة وغزارة الغذاء). ص ١١. بل وألفت نفسها مفردة ساكنة وأثرية في ديكور منزلي ساكن وأثرى وحين رفعت رأسها، وأدارت نظرة سريعة في الغرفة، أصابها شيء من الوتر، فقد ألفت نفسها مكومة في المقعد المعزبذاته، كانت جزءاً ساكناً في محيط الأشياء الساكنة الأخرى التي تناصبها العداء: الساعات الأثرية ذات القاعدة المتفتحة وهي تهز بندولها بمنة ويسرة بدأب يثير الجنون وينبئ عن الزمن الذي يتحرك ويتراكم في الخلف كأكوام من التائب الثقيل. واللوحات ذات السطوح اللامعة لنسوة يعتمرن ملابس واسعة مناسبة في الأسفل وحاسرة من الصدر والكتفين ويتأملن ببلاهة. ومقابلها تماماً كان حوض الأسماك الملونة النائمة أسفل الحوض). ص ١١.

هنا تنشياً المرأة وتنتهي مع المشهد.

وهنا يلتبس زمن البندول الخارجي الراكد بزمن البندول الداخلي الجياش، فيقع الهياج وتنفجر الكوامن والسواكن (تجتاحها رغبة توجيه ضربة لعالم يؤذيها، أن تقوضه. يتعالى صفيح الأشياء في أذنها، تشعر بالتعطل المميت، بثقل المجالات والطقوس، وسقوط الانطباعات الطيبة. تتوتر أصابعها ثم تنهال على عقرب الساعة، محاولة انتزاعه، فيصاب العقرب الرشيق بتغضنات لا شفاء منها، أما البندول فكان يلفظ دقات الحركة الأخيرة. تتصاعد معركتها مع

الأشياء، فتتأثر الزهريات قطعاً صغيرة، وتتساقط عروق الأزهار الصفراء دون رحمة). ص ١٣.

وهو هياج لا بد وأن يكون في نهاية المطاف، زوبعة في فئجان. إذ بمجرد قدوم الزوج (مبتهجاً ونشوة السكر في أوجها داخل مقلتيه) تهدأ العاصفة وتعود حليلة إلى طبيعتها القديمة (وحين نظرت إلى وجهه الذي ترسم عليه بقايا القهقهة بدا قوياً، إنه كل شيء: السيد صاحب النفوذ والثروة وولي نعمتها. وأخذت تتبدد وتفقد قواها المتجمعة). ص ١٤.

ولا تقل مصائر الشخص النسوية مأساوية وسلبية عن مصائر الشخص الذكورية المقهورة، إن لم تكن أنكى وأمر.

وهكذا ينتهي المصير حيناً إلى الموت كما في قصة (الرحيل) لشيخة الناحي وحيناً إلى الجلد والتأديب كما في قصة (النشيد) لسلمى مطر سيف. وحيناً إلى زريبة النعاج كما في قصة (قضية رجولة) لعبد الرضا السجواني. وحيناً إلى النعوسة الشقية كما في قصة (ضحية الطمع) لعلي عبيد علي. وفي أحسن الحالات وأهمونها يلعبن جراحهن ويكظمن بلواهن، كما في باقي القصص.

وإذا كان الرجل يمارس سلطة تاريخية على المرأة، فإن الرجل أيضاً يمارس سلطة ممارسة على الرجل. وكما يوجد هناك «بيت طاعة» حرمني، يوجد كذلك «بيت طاعة» رجالي يحشر فيه المغضوب عليهم واللامرغوب فيهم. ومن أعياء داؤه فعند السلطة داؤه. الشيء الذي يخلص بنا إلى الإشكال الآخر والبالغ الحساسية الذي تعالجه القصة القصيرة الإماراتية، وهو إشكال السلطة أو قهر المواطن. وقيمة العلاقة بين المواطن والسلطة، هي القاسم التيماتكي الأكبر والمشاركة بين القصة القصيرة العربية قاطبة من المحيط إلى الخليج، وعلى تنائي الديار والأمصار. وأينما وليتم فثم وجه السلطة، وهراوة الشرطة. ثمة دوماً زوار مجهولون ورحلة مجهولة.

نقرأ في قصة (الاختيار المفاجيء) لجمعة الفيروز/

(طرقات عالية تهتك سر الصمت. الخوف المجهول تكثف كله في غصة انقبض لها قلبي، اقتحم الرجال الشقة. التفتوا حولي، أجلاف، خشنون. وجوههم ذاب فيها أي انفعال مخيف. ونظراتهم ضاع منها المعنى. أمسكوا بي. ألح أيديهم وقد مات جلدتها. زجوني تحت التراب). ص ١٥.

تتكثف الغصة في حلق الراوي. ويتكثف السؤال غصة أخرى في دماغه (لماذا يحدث هذا معي؟).

وحين يهم بفتح فمه يأتيه الجواب المفعم (فجأة وقفت السيارة. دفعوني إلى تحت، التف لأقول أي شيء وعندما هممت أن أفتح فمي كانت أسرع منه صفعة قوية أوقعتني أرضاً). ص ١٦.

ومن غرفة مظلمة لأخرى، وباب حديدي لأخر، تتوالى الضربات على الجسد كما تتوالى ضربات الأسئلة والهواجس على

الدماغ. وتفتح العين على تفاصيل مشهدة تخفف من وقع الضربات (رغم كل الظروف فوجودي في وسط أناس لهم الظروف نفسها شيء يخفف من وطأة القلق ويدعو لشيء من الطمأنينة، مع أنه لا مجال للطمأنينة في هذا الوقت. . لكزت جاري وهمت أن أحدثه. لكنهم جاءوا مرة ثانية وأخذوني. اضطرت أن أسرع خشية أن أقع. التفت قدماي ووقعت. . ركلة سريعة جعلت وقوفي قفزة سريعة. .) . ص. ١٧.

ومن غرفة مظلمة لأخرى، وباب حديدي لآخر تتصاعد مواجع الجسد ومواجع الدماغ. إلى أن يفتح الباب الأخير عن (الرجل الذي يجلس على مكتب وثير ويرتدي زياً أنيقاً (....). رفع الرجل وجهه، واعتدل في جلسته ونظر نظرة فاحصة. . وفجأة زعق فيهم وهو يلوح بيده في الهواء: غلط. . ليس هو. . قبضنا على الشخص المطلوب. . (أخرجوه).

ولعل قصة (النفق) للقاص ناصر علي الظاهري، والمنشورة بمجلة (شؤون أدبية) - س. ٢٠ ع. ٧ - ٨ من أشجن وأميز القصص التي عزفت على هذا الوتر الحساس، ليس فقط على صعيد القصة القصيرة الإماراتية، بل وعلى صعيد القصة القصيرة العربية بعامه. . ففي مناخ كافكاوي وفانطاستيكي، ومن زاوية نظر نفاذة وساخرة، ترصد القصة إشكال العلاقة الملتزمة بين السلطة والمواطن، في أي زمان وأما مكان. وليس سوى هذا المناخ معادلاً ومقابلاً لذلك المناخ. أليس عالم السلطة في سراديبه وكواليسه عالماً كافكاوياً وفانطاستيكياً بامتياز؟.

وتشتمل القصة حكائياً وبنائياً على أربعة مقاطع أو مشاهد، المشهد الأول (طريق ذو اتجاه إجباري) يدور في ساحة المسجد. والمشهد الثاني (عبور بأوراق خوف) يدور عند مفترق النفق وممراته الأولى. والمشهد الثالث (النفق) يدور في عمق النفق وغيبابته. والمشهد الرابع والأخير (غضب من أجل غيفارا) يدور غب الخروج من النفق.

هي إذن سلسلة أنفاق أخطبوطية، لا نفق واحد. أو هي متاهة «هاديسية» يعتبر الدداخل إليها مفقوداً والخارج منها مولوداً. وقبيل الولوج إلى هذه المتاهة الهاديسية، يتعقد بساحة المسجد حفل افتتاح النفق، يختلط فيه الجنود والمصلون والغرباء (جنود بأحذية ثقيلة يتناشرون في ساحة المسجد يفرشون الأرض لعساكر ببيزات ذات أزوار ذهبية لامعة ونياشين تنفخ الصدور، ثملين فرحين بافتتاح النفق يقيمون الصلاة لوحدهم يؤدون ركعة واحدة ويسلمون، يقتادون الإمام تظهر خلفهم جوقة فيها خلعاء غرباء يغنون، يتكئون ويتكئون المسجد يضح بالناس. .) . ص. ٢٧١.

مسجد ونفق  
جنود ومصلون

تلك هي المفارقة أو الثنائية الضدية الأولى والتأسيسية التي تثيرها القصة وتعزف على دلالاتها المختلفة. وإذا التقى الساكنان/ الضدان فأكسر ما سبق. وهكذا يسد الجندي مسد الإمام وينحيه جانباً (فيهزه الجندي ويأمره بلغة عسكرية صارمة لا تبعد كثيراً عن منطق أحذيتهم السوداء الثقيلة) (إذن إلى الإمام يا إمام) وحرسته تكاد تحك أضلعه تجس دمه. .) . ص. ٢٧٢.

وبعدئذ يخلو الجول للعسكر وسدفتهم، وتفتح أنفاق النفق. أو قل تفتح أبواب المحشر، الذي يصفه لنا الراوي على الشكل التالي (طرق طويلة بممرات متعرجة، أجهزة مزروعة في كل مكان، شاشات خضراء، موظفون قابعون على أوراق تدفن وجوههم. خزائن حديدية رمادية اللون تكسو الجدران، طقسطة أجهزة تدلج بأوراق محزمة وخطوط بيانية وجو بارد يغلق المكان. .) . ص. ٢٧٢. وفي النفق المحشر أيضاً (عفونة جثث تغيرت معالمها وعويل نفوس كانت تحمل بالشمس وحشرات أطفال رضع وصورة رجل استطال عنقه كتب عليها مطلوب. .) . ص. ٣٧٤.

تفتح أبواب المحشر لتعرض النوايا والبواطن على الأجهزة الكاشفة ولیميز بين المرغوب فيهم والمغضوب عليهم. بين المواطن الصالح والمواطن المارق. والمواطن الصالح في شريعة هذا النفق المحشري، هو ذلك المواطن الذي لا يعقل ولا يرى ولا يسمع. وأية ترقية اجتماعية ومهنية بهذه الشروط.

يقول أحد موظفي النفق وهو يستحث الراوي ليفقاً له عينيه (نعم. . نعم. . ولكن إياك والتأخير، فشرط الترقية كل يوم تزيد شرطاً وأنا لا أملك غير فتحتي هاتين العينين الباقيتين أريد أن أقفلهما إلى الأبد. . أريد أن أرتاح. . أرتاح. .) . ص. ٢٧٤.

يدخل الراوي إلى النفق، أول ما يدخل، وغايته المنشودة أن يجري عملية لإخراج الحصى من بطنه. ويخرج منه، بعد سلسلة فحوص وكشوف وبعد عملية سادية، وقد قلعت منه الأسنان والأضراس. يخرج من النفق وفي رأسه المصدوعة تتصادى وصاة أخيه (أنا أصغر منك لكن أسمع نصيحتي هذه المرة أترك الحصى في بطنك، لا تخرجه، أتركه يتصلب ويتحجر فستحتاجه يوماً للدفاع عن حقك، عن نفسك وعن عقلك. .).

تلك هي بعض هموم القصة القصيرة الإماراتية، وهذه بعض محاورها التيباتيكية وبؤرها الدلالية، تؤكد عمق ارتباطها بواقعها ومرجعها، وجراءتها الأدبية في رصد الأسئلة الشائكة والمؤرقة، والإيحاء بالأجوبة والقيم المفقدة.

وهي هموم ومحاور استقطعتها من خلال النصوص ذاتها. ففي القارئة والمقروءة، الواصفة والموصوفة. وحاولنا في ضوئها أن نجيب على سؤال/ ماذا تقص القصة القصيرة الإماراتية؟. وهو سؤال لا يكتمل إلا بسؤال ثان ومواز، يتعلق بكيفية القص وطرائف

اشتغال النص. أي يتعلق بألية الكتابة القصصية ذاتها. والسؤال إياه، يستدعي بالضرورة وقفة ثانية متأنية ووافية، يضيق عنها المقام والمقال. لكن هذا لا يحول بالضرورة أيضاً، دون إبداء وإجمال الملاحظات الأولية والاختتمية التالية:

١ - إن قصر عمر التجربة القصصية في الإمارات العربية وحداثه نشأتها (حوالي العقدين من الزمان)، لم يسمح لها بعد التقاط أنفاسها وصقل أدواتها وهويتها لغة ورؤية وبناء. إن ثمة «حيرة» يستشفها القارئ على مستوى الكتابة القصصية التي يتوزعها هاجس الحداثه والتجديد وهاجس الاتباع والتقليد. كما يختلط فيها اللاوعي القصصي بالوعي القصصي. ولعل هذه الحيرة الفنية جزء لا يتجزأ من حيرة المجتمع ككل، وهو يواجه أسئلة التحول والصلابة. وطبيعي بالنسبة لتجربة قصصية وليدة وجديدة تفتقد الأرضية التاريخية والتقاليد القصصية، أن تحتاز مرحلة مخاض صعبة حتى تستوي هويتها وخلقتها.

٢ - تحافظ النصوص القصصية، في الأغلب الأعم، على العروض القصصية التقليدي (مقدمة - عقدة - تنوير)، وتعنى أساساً بمادة الحكيم ومضمونه أكثر مما تعنى بتقنية الحكيم وشكله.

وكما تتلاقى في رتبة العروض القصصية وسيمترته وتتحف من وطأته وأسرته، تلجأ من حين لآخر إلى تنويع الإيقاع الزمني وتقطيعه، مازجة بين السرد الأفقي الحسي والسرد العمودي النفسي من خلال الأقواس والعوارض المنولوجية والاستبطانية التي تتفاوت حجمها وكما بين النصوص، حيث يعتمد بعضها وتيرة سردية منولوجية أو قريبة من المنولوجية (عطش - الوجه الآخر - بعد الخامسة مساء - على سبيل المثال) ويبدو كل من زمن المحكي (القصة) وزمن الحكيم (الخطاب) من منظور عام، ومنه محدداً ولحظياً ينطلق من بؤرة زمنية آنية ويتمحور حولها. والزمن الأثير لدى هذه النصوص والمهيمن على فضاءاتها، هو الزمن «الليلي» بمواجهه ومواجهه. لكن ثمة استرخاء زمني في بعض الأحيان، ينتج عنه قلق وارتباك في السيطرة على ناصية الزمن وناصية السرد. ويتجلى هذا بنائياً وحكاثياً في كثرة الخلاصات والمواجهات الزمنية، واحتشاد العلامات والمؤشرات الكرونولوجية المباشرة. وكمثال على هذا القلق والارتباك نلتقط العبارات التالية من قصة (الرحيل) لشبيخة الناهي/

(- ) وتغل الحياة خطاها على هذا المنوال..

- ومرت السنون لتصبح علياء بعدها شابة حلوة..

- وتتابع الأيام في سيرتها..

- وذات يوم سمعت طرقات خفيفة بالباب..

- سنوات وسنوات وهي تتمنى رؤية سعيد..

- ومرت الأيام، وقلب علياء يخفق بحب سعيد..

- وذات ليلة.. كانت وحدها في غرفتها الصغيرة..

٣ - يضطلع الوصف، وفي جل النصوص، بدور حيوي في تأثيث الفضاء القصصي وتغذية السرد وتثبيتته مشهدياً. وأهم من هذا بلورة الخصوصية المحلية والانتوغرافية للنص القصصي سواء أتعلق الوصف بالإنسان أم بالمكان.

وتفاوتت درجة الوصف وغالبيتها من نص لآخر. فقد يكون الوصف في بعض الأحيان، حقلاً دلاليًا وترميزيًا تفوق بلاغته السرد، كالوصف المشهدي التالي في قصة (وكان الدفتر.. رادي عليه) لعبد الغفار حسين/

(وارتعشت أوصاله النخيفة من البرد وهو يضع قدميه الحافيتين على الدكة الصغيرة خارج مسجد (عيال ناصر) في (الضغاية) بعد أن أدى صلاة العشاء.. ولكي يتقي برودة الجو أخفى معصميه اللذين أخشوشنا وحفرت في باطنها حبال (اليدا) الأخاديد العميقة، تحت (الوزار المدراسي) الذي بدت خيوطه البالية تنفك وتندلى بفعل القدم ولف بهذا الوزار ظهره وفراعيه فوق (كندورته) المنسوجة من خام (الكورة) والمرقوعة في أكثر من موضع..). ص. ٩٦.

وقد يكون الوصف أحياناً أخرى، مجرد حقل من الإشارات والعبارات الغضاغضاة والجاهزة، كالوصف المشهدي - الرومانسي التالي في قصة (ضحية الطمع) لعلي عبيد علي:

(كان من عادي أن أخرج كل يوم إلى الشاطئ قبل الغروب لأستمتع بمنظر الأمواج الصغيرة وهي تتكسر على حافة اليابسة وتداعب رمالها الصفراء، والشمس تلقي بخيوطها الذهبية لتنعكس على صفحة الماء الصافية الرقراق. والسماء تلقي بوشاح أزرق على المنظر فتجلى الطبيعة في أبهى حللها..). ص. ١١٧.

٤ - على مستوى الرؤية القصصية أو المنظور السردى اعتمدت نصوص قصصية كثيرة على الضمير الثالث، ضمير الغائب (حوالي ١٥ نصاً)، سواء أكان هذا الضمير راوياً مشاهداً ومحايداً (الرؤية الخارجية) أم راوياً مشاركاً وعضوياً (الرؤية الداخلية). والضمائر النحوية والسردية في حد ذاتها ليست سوى قنوات أو مطلات لتصريف السرد وتوجيه دفته، ولا تفاضل بينها - الناحية الفنية والتقنية، لأن المعول في هذا الصدد على آليه السرد ذاتها، وعلى طبيعة العلاقة الواشجة بين السارد والسرد. أهمي علاقة اقتحامية يعلو فيها صوت السارد لافتاً إليه الأسعاع والأنظار، أم هي علاقة حيادية - يحرك فيها خيوط اللعبة السردية من وراء ستار؟. هنا تكمن حساسية الضمير الثالث وصعوبته. ورغم حرص بعض النماذج القصصية القليلة على كبح جماح السارد وتحريك اللعبة السردية بذكاء وخفاء، فإن نماذج أخرى قد أفلتت من يدها خيوط اللعبة ولم تتمكن من إخفاء السارد أو تقليص نفوذه.

نقرأ في قصة (المفاجأة) لسارة النواف:

(- ينحلي للناظر اليهن لوهلة قصيرة أنهن أتين إلى الحديقة للترفيه

عن أنفسهم.. ولكن كانت نورة تنظر إلى ساعتها باستمرار مما يدل على أنها تنتظر شيئاً يحدث أو شخصاً ما..).

ونقرأ في قصة (الباحثون عن لا شيء) لعلي محمد راشد:

- (كان ذلك يوم جمعة، أي أن ذلك اليوم كان يوم إجازة، ومع ذلك فقد سار اليوم عادياً كأني يوم آخر، وكان بإمكان سالم الاستمرار في النوم والاستمتاع بالأحلام الهادئة، ولكنه تذكر بأن أخاه الأكبر علي سوف يزورهم اليوم مصطحباً عائلته معه، لذلك كان لا بد من الاستعداد لاستقبالهم). ص. ١٢٣ - ١٢٤.

٥ - إضافة إلى الحوار الداخلي (المنولوج)، تشترك جميع النصوص القصصية في اصطلاح وتوظيف الحوار الخارجي (الديالوج) بنسب وطرائق مختلفة. وإجمالاً، يساهم الحوار عبر هذه النصوص في تكسير رقابة السرد الإخباري وإثرائه مشهدياً كما يساهم في الكشف عن بواطن وشارب الشخصيات القصصية وتأزيم العلائق بينها، حين يكون ثمة تضاد في هذه العلائق. ويدور الحوار، في الأغلب الأعم، بلغة السرد ذاتها، أي باللغة الفصحى أو المفصحة. وفي أحيان قليلة، يدور الحوار على سجيته باللغة الدارجة المحلية. وبقدر ما يثري هذا المنحى اللسني واقعية القصص القصصية، ويجلو خصوصيته ومحليته، يضع بينه وبين القارئ البعيد عن المنطقة حجاباً سميكاً ويجعل الحوار، في سمع هذا القارئ، أشبه ما يكون بحوار الطرش. وهكذا تهجيت شخصياً بعض هذه الحوارات، وكأني أتهجي لغة هيروغليفية. وهذا مثال على ذلك، مقتطف من قصة (عبار) لمريم جمعة فرج:

- (شوف حلجي بلال، حرمة مال أنت حرامي، مستأجر مال صندقة مال أنت حرامي أنا بيعرف واحد مستأجر، نفر فقير «وايد» يبغي صدقة «أرباب» ويهمس أنا بيعرف نفر يبغي فيزا، أنا بيعرف ويرفع صوته، أنا بيعرف.. أنا بيعرف الدنيا كله ما في واحد اسمه

نرجس، ويمكن نرجس مات). ص. ١٤٦.

ولأجل تجلية هذا الغموض اللسني المحلي، تلجأ بعض النصوص القصصية إلى وضع بعض الحواشي والإضاءات الشارحة في نهاياتها. ولربما كانت هذه حجة دامغة في دعاء التعريب وعدة اللهجات. وهو، على كل، إشكال قديم جديد.

\*\*\*

وبعد:

إن في المتن القصصي الإماراتي، ككل المتن القصصية العربية، غشاً وسمناً، لؤلؤاً وتراباً. وإن ما يشفع للقصة القصيرة الإماراتية هتتها وعثراتها، إنها حديثة نشأة وولادة.

وأنا أنظر إلى حداثة النشأة والولادة هذه كطاقة دفع حيوية لهذه القصة. فكونها وليدة وجديدة، يعني أن لديها مخزوناً «احتياطياً» من الحماس والطموح. يعني أن شوقها ما يفتأ فتياً وقوياً إلى الإبحار في عالم الكتابة وأوقيانوسها الأزرق.

هذا من حيث استطالت رحلة القصة القصيرة العربية في بعض الأقطار، وأدركها، جراء ذلك، بعض كلال واعتلال.

فهل يكون الرهان مستقبلاً على القصة الخليجية والإبداع الخليجي؟

هل يمكن، ترى، لقاص الإمارات تحديداً، أن يلعب بملء فمه وملء إبداعه:

إني وإن كنت الأخير زمانه

لأت بما لم تستطعه الأوائل؟

إنه الرهان الإبداعي الشاق المتاح أمام قاص الإمارات. بل هو الرهان التاريخي المفتوح أمام مجتمع الإمارات، وإنسان الإمارات؟.

الرباط - كلية الآداب

# مستويات السرد الموضوعي والسرد الذاتي

## في تجارب قصاصي دولة الإمارات

. تجربة القاص «عبد الحميد أحمد» القصصية نموذجاً .

فاضل تامر

تجاوز هذا الفن مرحلة الريادة والطفولة بما فيها من سذاجة وفجاجة وتخلف. وأتيحت لهذا القاص فرصة أفضل للاطلاع على دراسات نظرية وتطبيقية متقدمة في حقل السرديات لم تكن متوفرة للأجيال السابقة من القصاصين العرب. وهذه الحقيقة - كما نرى - تفسر لنا إلى حد كبير سر غياب المستويات القصصية الساذجة والمقالية التي تنحو منحى المقامة أو الحكاية الشعبية الشفاهية أو الخبر أو المقاصة (المقالة القصصية) والتي كانت تشيع في كتابات عدد قليل من رواد القصة العربية وكتابتها خلال العقود الأولى من هذا القرن.

وتطمح هذه المداخلة إلى فحص مستويات السرد الموضوعي والسرد الذاتي في تجربة قصاصي الإمارات ممثلة في تجربة القاص عبد الحميد أحمد، أحد رواد الفن القصصي ومثليه في الإمارات، وهو إضافة إلى ذلك، قاص متمرس لم يتوقف عن الكتابة، كما فعل بعض الرواد الآخرين، وإنما سعى بحرص، لتطوير رؤيته وأدواته السردية بانتظام.

تكشف لنا تجربة القاص عبد الحميد أحمد، التي تأملناها عبر مجموعتيه «السباحة في عيني خليج يتوحش»<sup>(١)</sup> ١٩٨٢ - و«البيدار»

يتعين علينا ونحن نتفحص التجربة القصصية والروائية لقصاصي دولة الإمارات، أن نؤشر حقيقة مهمة في هذا المجال، وهي حداثة هذه التجربة وفتوتها قياساً إلى التجارب القصصية والروائية العربية الأساسية. فتمر هذه التجربة كما تبين الدراسات المتوفرة لا يزيد عن العقدين<sup>(٢)</sup>. ويمكن أن نعد العقد الأول الذي يبدأ بعام ١٩٦٩ وينتهي بعام ١٩٧٩ عقداً للريادة والإرهاص بتشكيل التجربة القصصية والروائية. أما العقد الثاني الذي يبدأ بعام ١٩٧٩ وينتهي بعام ١٩٨٩ فيمثل مرحلة النضج والتبلور في هذه التجربة.

وتكمن أهمية هذه الحقيقة - أي تأخر الفن القصصي والروائي - في أن القاص في دولة الإمارات امتلك امتيازاً مهماً لم يتح لزملائه القصاصين والروائيين العرب الرواد الذين بدأوا بداية مبكرة تعود إلى مطلع هذا القرن.

وتمثل هذا الامتياز في أنه قد فتح عينيه على مرحلة ناضجة ومتقدمة نسبياً من عمر الفن القصصي والروائي العربي بعد أن

(١) راجع بهذا الصدد كتاب: «الملتقى الأول للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية المتحدة» منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات «الشارقة ١٩٧٩»، وبشكل خاص دراسة عبد الحميد أحمد «توصيات عامة» «وراجع أيضاً دراسة علي محمد راشد الموسوعة «القصة القصيرة في دولة الإمارات العربية المتحدة» مجلة «البيان»، الكويت، العدد ٢٧٧ نيسان ١٩٨٩ صفحة رقم ٦ - ٥٤.

(٢) «السباحة في عيني خليج يتوحش»: قصص عبد الحميد أحمد، دار الكلمة للنشر بالاشتراك مع مؤسسة الخليج العربي للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٢.

(٣) - ١٩٨٧ - وفي عدد من قصصه الأحداث مثل «الطائر الغمري» (٤) و«الصدى» و«نسمة هواء طائشة» و«غواية» (٥) وهي تجارب تمتد من مرحلة الريادة في السبعينات وحتى اليوم، تكشف عن ثراء وتنوع في التجارب والاهتمامات والمعالجات والأساليب. ونحن نرى أن مجموعتي القاص المذكورتين تنتميان - فنياً ورؤيويًا - إلى مرحلة واحدة ومتائلة تقريباً. بينما ترهص تجاربه الفردية اللاحقة التي أشرنا لها تواءمًا بأفاق مرحلة جديدة في تطور القاص.

تنضوي تجارب القاص في المرحلة الأولى - عبر مجموعتيه المذكورتين - تحت باب الاتجاه العام للواقعية النقدية، مع تركيز خاص على فحص وتحليل مشكلات الفرد المستلب والمحبط في مواجهة واقع خارجي قاس وعديم الرحمة. فمعظم قصص تلك المرحلة تعنى برصد حالة الاستلاب والضياع والقهر التي يعاني منها الفرد في مجتمع تسوده نزعة استهلاكية صارمة: إنه الاصطدام الفاجع بين الوعي البريء للفرد الساذج - القروي، أو العامل، أو المثقف الجامعي، أو الموظف محدود الدخل، أو العامل الأجنبي - وبين منطق مجتمع المال والبتروال والاستهلاك المتصاعد. لذا تبدو لنا شخصيات القاص مسحوقة مستغلة ومستلبة في علاقتها بالعمل والمدينة والعلاقات الاجتماعية والانتاجية وتقف في بعض الأحيان مذعورة عاجزة أمام التبدل المفاجيء في نمط الإنتاج وفي علاقات الإنتاج في مجتمع الإمارات بعد استثمار البترول وتطور المدينة الحديثة. وتمنحنا أفاضيل عبد الحميد أحمد الفرصة للتعرف إلى المستويات المختلفة لردود أفعال هذه الشخصيات الفردية بعالم المدينة والقهر والاغتراب عبر خلق ما نسميه بـ «بنية الاغتراب» أو الاستلاب التي تكشف عن معادها التعبيري بنيويًا في مستويات السرد الموضوعي والسرد الذاتي، وخصوصية كل ذلك.

إن عبد الحميد أحمد ينتمي إلى هوم الإنسان المستلب، المنبوذ المنسحق الذي يعيش أحياناً على هامش المؤسسة الاجتماعية أو الاقتصادية، أو الذي يكون ضحية لهذه المؤسسة. وتتراوح ردود أفعال شخصيات عبد الحميد أحمد إزاء القهر والاغتراب بين حالة الاستسلام والإذعان للقوى الفتشية - الوثنية - الضاغطة وبين التمرد والرفض غير الواعي، وأحياناً الثورة الواعية.

فقد تلجأ هذه الشخصيات إلى الهرب من مواجهة عالم المدينة وقيمه المتحجرة الصارمة والعودة إلى عالم البراءة والطهر، كما هو الحال في قصة «صفعتان» عندما يضطر بطل القصة وهو شاب

جامعي من قرية جبلية ساحلية في الإمارات إلى العودة ثانية إلى قريته الوادعة البريئة هرباً من قسوة الحياة الاجتماعية في مدينة (دي) وعندما يضطر بطل «رجل من بنغش» وهو عامل أجنبي لهجر عالم الاغتراب والنفي والمدينة القاسية والعودة ثانية إلى موطنه الأصلي.

وقد ينتهي البطل إلى حالة من الضياع والعجز والاستسلام في مواجهة القهر كما حدث بالنسبة للأبطال «أشياء كويا الصغيرة» و«هددة» و«الجدار» و«خلاله» و«أس. اي. آل» و«آل مغضوب» برسم البيع وغيرهم وقد يؤدي ذلك بالبطل إلى رغبة في الانتقام والقتل كما هو الحال في «أغنية بيضاء في ليل دامس» و«عطش النخيل» و«الفاص» وقد ينسحب هذا الإحساس بالقهر والاستلاب على عواطف البطل ومشاعره إزاء الحب والمرأة كما هو الحال في قصتي «تلك الأمور الأخرى» و«رائحة العطش». وقد نجد الشخصية القصصية نفسها في حالة حصار ودمار كامل تبحث عن منقذ مأساوي للخلاص عن طريق الجنون والموت كما هو الحال في قصص «حالة غروب» و«الطائر الغمري» و«البيدار» والمرأة الأخرى، ومن الجانب الآخر نجد محاولات أقل تجسد حالة التمرد والرفض والثورة على القيم والعلاقات الخارجية الضاغطة كما هو الحال في «قصة السباحة في عيني خليج يتوحش» وهي القصة الوحيدة التي تمتلك بعداً سياسياً واضحاً، وقصة «الأرصعة العربية» ويظهرها مواطن فلسطيني تتقاذفه بلا رحمة أرصفة المدن العربية، لكنه يظل، على الرغم من كل حالات القهر والقمع والمصادرة، يحلم بالمستقبل. وقصة «المزيلة» التي يخترق بطلها بإصرار كل ركامات الصديد والقيح والتفاهة وصولاً إلى شاطئ الأمل.

أما المرحلة الجديدة التي تبشر بها قصص القاص الحديثة والتي تنتمي إلى «بنية الاغتراب» أيضاً مثل «الصدى» و«غواية» و«نسمة هواء طائشة» وإلى حد ما «الطائر الغمري» فتشير إلى إمكانية حدوث نقلة جديدة في وعي القاص وتقنيته - وهي مرحلة لم يحن الوقت للحديث عنها تفصيلاً لأنها لم تكتمل بعد. إذ نجد في هذه المرحلة تخلصاً في النسق المنطقي الواقعي الذي كان سائداً في قصص المرحلة الأولى وفي علاقة الشخصيات القصصية بالواقع الخارجي. كان الواقع الخارجي في المرحلة الأولى يمثل مجموعة من التفاصيل الحسية الملموسة: الاستغلال، الاغتراب، الجوع، القهر، المستغل (بالكسر) التكنولوجيا، المدينة الحديثة... إلخ. أما في المرحلة الجديدة، فالواقع الخارجي يبدو بصورة مجردة ورمزية، ولكن في الوقت ذاته يمتلك قوته القاهرة والمهيمنة. وإذا كنا نجد في المرحلة الأولى حواراً بين البطل والواقع، ومنازلته أو التمرد عليه في بعض الأحيان بغض النظر عن نتائج هذا التحدي والمنازلة، فإننا نلمس في المرحلة الجديدة - التي تحمل بدورها الكثير من مظاهر التجريب القصصي - حواراً بين البطل وذاته: فالبطل هنا ألقى أسلحته المختلفة في مواجهة قوانين الاستلاب والقهر والواقع الكابوسي الخارجي.

(٣) «البيدار»: قصص عبد الحميد أحمد، دار الكلمة للنشر، بيروت ١٩٨٧.

(٤) «الطائر الغمري»: قصة عبد الحميد أحمد ضمن المجموعة القصصية المشتركة: «كلنا نجب البحر»، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات الشارقة

١٩٨٦، ص ٦٥.

(٥) أطلعنا على هذه الأفاضيل الثلاث مصورة، ويبدو أنها منشورة أصلاً في أعداد مختلفة من مجلة «الرياضة والشباب» الصادرة في الإمارات.



ويلجأ هذا الراوي الخارجي إلى الوصف والتعليق عن طريق توظيف ضمير الشخص الثالث (الغائب، هو أو هي) الذي لجأت إليه الرواية الكلاسيكية الأوروبية في القرن التاسع عشر.

أما السرد الذاتي فيتمثل أساساً في إقصاء دور الراوي العليم ومحاولة تقديم الحدث القصصي عبر رؤيا شخصية قصصية مشاركة أو مراقبة، وهي في الغالب شخصية ممسحة ومتضمنة في المتن الحكائي<sup>(٩)</sup> (Homodiegetic).

وفي هذا المستوى من السرد نجد إمكانية أوسع لتوظيف الضمائر المختلفة. وهكذا فإن «وجهة النظر» (Point of view) في السرد الذاتي تفتح على جميع الضمائر. فقد يستخدم ضمير المتكلم - الشخص الأول أنا أو نحن - بطريقة اعترافية (أو توبوغرافية) على طريقة السيرة الذاتية وقد يستخدم هذا الضمير لسرد حدث آخر يتعلق بحياة شخصية قصصية أخرى لا علاقة لها بهذا الراوي وتعتمد طريقة السرد الذاتي أيضاً على استخدام ضمير المخاطب (بالفتح) - أي ضمير الشخص الثاني أنت أو أنتم - وخاصة عندما يخاطب البطل نفسه أو يناجيها في مونولوج داخلي أو مسموع يقرب من مستوى المناجاة المسرحية (Soliloquy) وإضافة إلى ذلك يعود السرد الذاتي لتوظيف ضمير الشخص الثالث (هو أو هي) المفضل في مستوى السرد الموضوعي الخارجي، إلا أنه هنا يكتسب وظيفة مغايرة، فهو لا ينتمي إلى الراوي العليم/ الخارجي، وإنما يستبطن وعي شخصية قصصية مشاركة وممسحة على شكل مونولوج مروي<sup>(١٠)</sup> في الغالب (Narrated Monologue) أو ما يسمى أحياناً بـ «أنا الراوي الغائب»<sup>(١١)</sup> وهو في الجوهر صورة مموهة لـ «أنا» الراوي.

وبين حدي السرد الموضوعي والسرد الذاتي لانعدام تجارب تراوح بين المستويين فنأخذ شيئاً من مستويات السرد الموضوعي/ الخارجي وخاصة في الاستهلال والعرض والتقديم والوصف أحياناً ونأخذ أشياء أخرى من مستويات السرد الذاتي الداخلي وبشكل خاص عند الكشف عن دخيلة الشخصية القصصية، عن طريق سلسلة من المونولوجات الداخلية أو الاستدكاكات الواعية.

وقد لاحظنا أن النماذج التي تعنى بالسرد الموضوعي في تجربة قصاصي الإمارات بشكل عام وفي تجربة القاص عبد الحميد أحمد تحديداً غالباً ما تركز على غيات وهموم اجتماعية واقتصادية وسياسية، وعلى علاقة الفرد بالمؤسسة الاجتماعية - الاقتصادية بشكل عام - بينما تميل النماذج التي تعنى بالسرد الذاتي في هذه التجربة بالتركيز على

ولذا فالواقع هنا لا يكشف عن كثافة حسية واقعية ملموسة، بل يبدو هلامياً، وتشكل التجربة القصصية على مستوى أقرب ما يكون إلى النزعة التعبيرية أو الرمزية التي نجدها فعلاً في أقاصيص زكريا تامر في الأدب العربي، أو في كتابات كافكا في الأدب العالمي. ونشهد في هذه الأقاصيص دمجاً بين ما هو واقعي وحسي وملمس وبين ما هو غرائبي وفنطازي ومتخيل. وإذا شئنا أن نستخدم التقسيم الثنائي الذي اعتمدته تودوروف للقصة أي قصة ميثولوجية وأخرى إيديولوجية<sup>(١٢)</sup>، أمكن القول إن النماذج القصصية القليلة التي تنتمي إلى المرحلة الجديدة تنضوي تحت باب «القصة الميثولوجية» بينما تنضوي - أغلب وليس جميع - قصص المرحلة الأولى تحت باب «القصة الإيديولوجية».

إن القاص عبد الحميد أحمد في اقترابه من شخصياته، إنما يفعل ذلك عبر مستويين: مستوى السرد الموضوعي (الخارجي) ومستوى السرد الذاتي (الداخلي) بالمفهوم الذي صاغه الناقد الشكلائي الروسي توماشفسكي، والذي حدده على الوجه التالي: «يوجد غمطان رئيسيان للحكي: سرد موضوعي، وسرد ذاتي. ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال. أما السرد الذاتي، فإننا نتبع الحكي من خلال عيني الراوي - أو طرف مسمّع - متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه.»<sup>(١٣)</sup>

ويتمثل تطور البنية السردية للقصة القصيرة في تجربة القاص عبد الحميد أحمد وفي أغلب قصاصي الإمارات في الانتقال - أساساً - إضافة إلى مظاهر أخرى - من مظاهر السرد الموضوعي الخارجي إلى مظاهر السرد الذاتي/ الداخلي عن طريق التخلص التدريجي من مظاهر الحكي الخارجي التي تشيع في الحكاية الشعبية والخرافية وفي القصة الشفاهي المباشر أو التقريري، والتخلص من سلطة المؤلف وتدخل صوته الخاص. ومعروف أيضاً أن السرد الموضوعي/ الخارجي يتمثل أساساً في هيمنة دور الراوي العليم (أو كلي العلم) الذي يعرف بكل خفايا شخصياته وأسرارها إضافة إلى إطلاعة على المعلوم والمجهول من تاريخ الحدث القصصي، والذي يقوم عادة بتقديم شخصياته ورسمها من الخارج لأنه ينتمي إلى غمط الراوي أو السارد الغريب أو الخارج عن السرد أو المتن الحكائي (Heter-odiegetic Type) بمصطلحات الناقد الفرنسي جيرار جينيت<sup>(١٤)</sup>.

(٦) «الشعرية» - طودوروف - ترجمة شكري المنجوت ورجاء بن سلامة دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٧ ص ٦٠ - ٦١.

(٧) «نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلائين الروس» ترجمة إبراهيم الخطيب مؤسسة الأبحاث العربية/ الشركة المغربية للنشر، بيروت ١٩٨٢، ص ١٨٩.

(٨) Narrative Discourse - Gerard Genette, Cornell University Press, Ithaca, New York. 1980 P. 245.

(٩) Ibid, P. 245.

(١٠) Transparent Minds ' Dorrit Coha, Princeton University Press. P. 99 - 140.

(١١) «الأسنية والفقد الأدبي في النظرية والممارسة» د. مورييس أبو ناضر، دار النهار للنشر، بيروت ١٩٨٩، ص ١١٦.

مهموم الفرد المتوحد والمعزول على حد تعبير الناقد أوكونور<sup>(٢١)</sup>. ولذا فإن هذه النماذج القصصية تمنح في العادة إلى إضاءة المناطق المعتمة والمتوترة داخل النفس الإنسانية في مجموعة من المونولوجات الداخلية والتأملات والإسقاطات والاسترجاعات (Flashbacks) والاستذكار. ويرواح النموذج المختلط الذي يتوفر على المستويين الموضوعي والذاتي، بين الخارج والداخل في آن واحد: بين مهموم المستوى الاجتماعي والاقتصادي من جهة وبين مهموم المستوى الفردي والسيكولوجي والفلسفي من جهة أخرى.

ولذا لم يكن غريباً أن يلجأ القاص في منحاه التجريبي الجديد إلى تقنية السرد الذاتي أساساً كما هو الحال في قصتي «غواية» و«الصدى» حيث يوظف القاص «المونولوج المروي» للتعبير عن وعي البطل، بينما يستخدم القاص في قصة «نسمة هواء طائشة» أسلوباً سردياً جديداً يتمثل في الدمج بين لغة الحكاية الشعبية وتيمة البحث وتعدد الأصوات عن طريق توظيف ضمير الغائب، ولكن بطريقة غير تقليدية تذكرنا ببعض التجارب القصصية والروائية العالمية الجديدة لدى بورخس وماركيز وبعض التجارب القصصية والروائية عند الطيب صالح وبعض القصاصين العراقيين خلال السنوات الأخيرة أمثال محمد خضير ومحمود جنداري ونعمان مجيد وأحمد خلف وجليل القيسي وعلي خيون وغيرهم والتي سعت إلى رد الاعتبار لنسق السرد الموضوعي الخارجي ولكن عبر رؤيا سردية جديدة تماماً.

ولكي نكون على بينة من مستويات مظهر السرد الموضوعي والذاتي في قصص عبد الحميد أحمد يجدر بنا تناول عينات ملموسة ومحددة.

يستهل القاص قصته «السكة» من مجموعته القصصية الأولى «السباحة في عيني خليج يتوحش» بسرد موضوعي خارجي يديره راوٍ ضماني خارجي غير ممرح: «العمل هنا يبدأ قبل الدوام الرسمي وينتهي قبل انتهائه أيضاً» في ساعات الفجر الأولى تلتحم السفن بالرصيف ويبدأ إفراغ السمك منها. «ومن الواضح أن الراوي أو الذات الثانية للمؤلف هو الذي يصف لنا هذا المشهد وصفاً خارجياً وتقريرياً. وكان بالإمكان دمج هذا الوصف والاستهلال بوعي الشخصية القصصية الرئيسية «رشدان» إلا أن القاص لم يفعل ذلك بدليل أنه عندما اقترب من شخصيته الرئيسية وصفها بالطريقة التقريرية الخارجية ذاتها عن طريق توظيف ضمير الغائب (هو): «خلف إحدى المصاطب يتوقع هيكمل عظمي مكسو بالجلد الأسمر المدبوغ، انهمك في ترتيب السمك صفوفاً وهو يسمّل في فتور».

(٢١) «الصوت المنفرد» - فرانك أوكونور ترجمة د. عمود الربيعي، القاهرة

وهكذا فإن تقنية السرد الموضوعي هي التقنية المهيمنة في القصة على الرغم من اعتداد القاص على الحوار وخلق المشهد في المقاطع التالية، والقصة تعنى أساساً بتجسيد حالة الاستلاب والقهر التي يحس بها بطل القصة «رشدان» في عالم أذهله التغير المفاجيء في علاقات الإنتاج، ولذا فهي قصة مشحونة بهم اجتماعي وأيديولوجي يطلق صرخة احتجاج ضد الاستلاب. ومن الواضح أن الانتكاء على مستوى السرد الموضوعي - بهذه الكشافة - أضعف من شفافية السرد القصصي وعفويته وكشف عن الأصابع الخفية للمؤلف التي تحرك المشهد القصصي بشكل عام.

إلا أننا مطالبون بالاعتراف بأن القاص - حتى في مجموعته الأولى - لم يستسلم كلياً لإغراء السرد الموضوعي الخارجي. إذ جاءت معظم القصص الأخرى في المجموعة ذات سرد ذاتي/ داخلي عن طريق استخدام عدد كبير من الضمائر، على الرغم من لجوء القاص في مقاطع متفرقة في هذه القصص إلى أسلوب السرد الموضوعي/ الخارجي. إلا أن هذا النمط من السرد عاد للظهور في مجموعة القاص الثانية «البيدار» ففي قصة «الفأس» يستهل القاص قصته وهو يصف البطل بسرد خارجي: «عندما يبرز الفجر ينفض سلمان حول الليل، ويرتدي ثياب النشاط، ثم سرعان ما يخرج إلى الحقل متشياً برائحة الصباح والعشب المندي» ويلجأ إلى الأسلوب ذاته عند وصف الزوجة زهرة: «أما هي فتية ملانة الجسم بشكل مغرٍ، ذات وجه صبور وعينين باسنتين حلوتين، ورغم عمرها الذي جاوز الثلاثين إلا أن نضارتها وعودها الصلب ونشاطها الدؤوب مثار إعجاب زوجها».

إلا أن القاص لا يقتصر في هذه القصة على توظيف أسلوب السرد الموضوعي الخارجي، إذ سرعان ما يوظف أسلوب السرد الذاتي عن طريق استبطان وعي البطل موظفاً ضمير الشخص الثالث الذي هو صورة أخرى موهبة لـ «أنا» المتكلم:

«في إحدى الأماسي المرهقة وكان سلمان قد عاد لتوه من الحقل، وفي رأسه أخذت صورة زهرة تتجلى وهو يراها إلى جانبه متوثبة الجسد في دفء حارق يمتص التعب. في تلك الأمسية، وحين ولج البيت شم رائحة شواء، وأعمل أنفه جيداً، فعرف أنه دجاج، فحقق قلبه للمفاجأة السارة» إلا أن القصة بشكل عام تقع تحت هيمنة السرد الموضوعي الخارجي، وتعني رؤيويّاً بهم اجتماعي وأخلاقي، وهي بهذا لا تختلف في إطارها العام عن نمط القصص الأخلاقي الساذج الذي يقتل فيه المرأة غسلاً للعار.

ونجد في قصة «خلاله أس. أي. آل: طائر جريح في فخ صياد مكرراً» نموذجاً مقارباً لتوظيف السرد الخارجي:

«يجيء كل صباح، يترجل، ثيابه متسخة، وسحته سمراء مشدودة، عيناه ضامرتان تبرقان في خفوت أشبه بجمرتين تنطفئان، تذبذبان تحت هبوب ريح بطيئة» إلا أن القصة مع ذلك، تحفل

بأصوات الآخرين وتعليقاتهم من «الأسلية» و«تعالق الأصوات» بتعبير باختين. فالقصة ذاتها تستهل بمثل هذه الأصوات:

«جاء خلاله S.E.L، ذهب خلاله S.E.L هل رأيتم خلاله S.E.L؟» إلا أن القصة قلما يعني باستبطان وعي الشخصية الداخلي. فالراوي يقف دائماً خارج عقل الشخصية: إنه يرصدها من خلال ردود أفعال الآخرين وتعليقاتهم وأقوالهم، أما الشخصية فتظل مثل آلة صماء تتحرك بلا وعي وكأنها مشدودة للسقوط في «فخ صياد ماهر» حقاً.

وإذا كان توظيف أسلوب السرد الموضوعي في قصص «السمكة» و«الفأس» و«خلاله أس. أي. ال» يشكل إخفاقاً فنياً على مستوى السرد بسبب بروز الراوي العليم وتدخل المؤلف - أو المؤلف الضمني - في الأحداث القصصية، فإن هذا الأسلوب عينه - السرد الموضوعي - يكتسب قيمة فنية متقدمة في قصة «نسمة هواء طائشة» المنشورة حديثاً. فالقصص هنا يمنح السرد الموضوعي قيمة تعبيرية كبيرة تذكرنا بأسلوب بورخس بشكل خاص في إتقان توظيف السرد الخارجي المباشر في خلق عوالمه القصصية. لقد نجح القاص عبد الحميد أحمد في التعبير عن بشاعة العالم الكابوسي الذي يعيش تحت وطأته البطل والذي استحال فيه في نهاية الأمر إلى صرصار، وهو أمر يذكرنا بجورج سامسا بطل فرانز كافكا في «السخ». هنا يضع المؤلف جانباً بكل المستويات السيكلولوجية والأخلاقية ويتعامل بحياد موضوعي نادر، وبشيء من عدم الاكتراث السيكلوجي والانفعالي بمصير بطله المستلب، ويحقق القاص في تقنيته درجة عالية من الإعجاز الفني المتميز. وتحفل هذه القصة بأصوات رواة مجهولين يسهمون في رواية جوانب هذه الحكاية، مما يجعل من الشخصية القصصية أسطورة غريبة فنطازية وغرائبية في آن واحد: «زعموا أن ناحل بن راجل العاري الملقب بأبي جائع المطحون كان يمشي دائماً ذات مساء مثقلاً بالدبق والرطوبة، إذ داعبته نسمة هواء طائشة تحمل رائحة اللحم المشوي» بمثل هذه اللهجة الساخرة يستهل القاص قصته وهو يذكرنا بأميل حبيبي وبطله «المتشائل» ويختتم القاص القصة بأصوات الرواة المجهولين الآخرين الذين حولوا البطل إلى أسطورة حقيقية: «هذا ما زعموه عن ناحل بن راجل العاري الملقب بأبي جائع المطحون، إذ كان يمشي دائماً ذات مساء فداعبته نسمة طائشة، لكنهم لم يزعموا أن أبا جائع صار صرصوراً، كما لم يخبروا عن مسحوقه وأبنائها شيئاً».

أما الاتجاه الأساسي في تطور تجربة القاص السردية لدى القاص فيتمثل في الانتقال من مظاهر السرد الموضوعي الخارجي التقليدي إلى مستويات السرد الذاتي الداخلي المختلفة حيث يجري السرد عبر وعي راوٍ مسرحي. الغالب قد يمثل شاهداً أو مراقباً خارجياً، وقد يتماهى هذا الراوي مع البطل. وفي هذه التقنية يوفق القاص في استخدام الضمائر السردية الأساسية: ضمير المتكلم، ضمير

المخاطب (بالفتح) وضمير الغائب في تنوعات سردية عديدة. وقد لاحظنا غلبة توظيف ضمير الغائب (هو أو هي) في القسم الأغلب من قصص المؤلف. فمن مجموع عشرين قصة وجدنا أن إحدى عشرة قصة توظف هذا الضمير وخمس قصص توظف ضمير المتكلم، وقصتان فقط توظفان ضمير المخاطب (بالفتح) - أنت. أما القصتان الباقيتان وهما «قالت النخلة للبحر» و«البيدار» فتكشفان عن تعدد للأصوات والضمائر.

وكما سبق وأن بينا فإن هيمنة ضمير الغائب في قصص هذا اللون من السرد الذاتي/ الداخلي لا يشكل انكفاء أو تراجعاً نحو السرد الموضوعي أو الحكائي، فعلى الرغم من التشابه المظهري بين توظيف ضمير الغائب في كل من الضميرين الموضوعي والذاتي، إلا أن هذا التوظيف يمتلك جوهرًا ذاتيًا في حالة السرد الذاتي/ الداخلي. فضمير الغائب هنا يمثل صورة معادلة لـ «أنا» «المتكلم» وهو غالباً ما يتخذ بشكل مونولوج داخلي أو مونولوج مروي. والقصص التي تنتمي إلى أسلوب السرد الذاتي/ الداخلي والتي توظف ضمير الغائب هي:

«أشياء كويا الصغيرة» و«الأرصفة العربية» و«صفعتان» و«المرأة الأخرى» و«حالة غروب» و«عطش النخيل» و«الجدار»، و«منشور ضوئي» و«رائحة العطش» و«غواية» و«الصدى». يستهل القاص قصته «رائحة العطش» من مجموعته القصصية الأولى موظفاً ضمير الغائب: «سحب المخدة، ألقى بها تحت رأسه، تمدد فوق السرير وفتح الجريدة. قرأ سطرين ثم انطلقت منه زفرة ممتعة، ألقى بها بعيداً وانقلب على جنبه الأيمن». الخميس وأمامه صحراء زمنية شاسعة ومشحونة بذرات السأم، عليه أن يقطعها وحيداً حاملاً نفسه، ويكل جرأة، رأسه خالية من كل شيء، أين ذهبت الأفكار التي كانت تلهب عقله بسياط من نار، هل تلاشت واندثرت في صحراء اللاشيء؟».

في هذا المقطع، نجد تماهياً بين الراوي والبطل، فالبطل هو راوي سرده. ولذا فإن الأفكار والتأملات، وحتى الوصف، تعبر عن دخيلة البطل نفسه. بحيث يمكن إجراء تبديل في ضمير الغائب المتكلم (أنا) دون إحداث تغيير جوهري في «وجهة النظر» أو في علاقة الراوي بالسرد. ويوفق القاص في توظيف ضمير الغائب بهذا المستوى، بشكل خاص في قصصه اللاحقة مثل «الصدى» و«غواية» فهنا نحس باعلاء كامل للراوي العليم، وحضور كامل لوعي البطل ذاته. «تأمل بدقة ورق الجدران وتشكيلات الزهور والطيور فوقها، ثم نظر إلى الكرسي والكتب الصامتة فوق الأرفف توقفت عيناه عند لوحة وحيدة يجبها كثيراً: خلفية اللوحة رمادية تميل إلى السواد المبيض...».

هنا يتحرك ذهن البطل متأملاً ومغلاً ومقارناً، دونما علاقة بالمؤلف أو الراوي الضمني أو الراوي العليم. وكما ترى الناقدة يمين

العبد فإن بنية نط تماهي الراوي مع البطل «تسم بطابع التماسك والانسجام حيث ترتبط وعلى مستوى الحكاية في النص حلقات القص بعلاقة ضرورة، لها منطقها الخاص»<sup>(١٣)</sup> وتكشف في الوقت ذاته عن انحياز الراوي إلى بطله: الشخص أو الرمز، منحاز في موقع له هويته. منه ينطق ومنه يمارس اللعبة الفنية، أو باتجاهه يمارس هذه اللعبة، بانياً عالم القصة<sup>(١٤)</sup> والقاص عبد الحميد أحمد ليس استثناءً بين القصاصين العرب في توظيف ضمير الغائب بهذا المستوى المعروف بـ «أنا الراوي الغائب»، فهذا التوظيف شائع لدرجة كبيرة في كتابات القصاصين والروائيين العرب منذ الخمسينات وحتى الوقت الحاضر<sup>(١٥)</sup>. ويذهب دوجاردن إلى أن هذا اللون من المونولوج الداخلي الذي يستخدم ضمير الغائب إنما هو مجرد قناع للمونولوج الذي يستخدم ضمير المتكلم<sup>(١٦)</sup>. وتميل بعض الدراسات النقدية الحديثة لإيجاد مقابلات اصطلاحية جديدة لهذا اللون من السرد الذي يوظف «أنا الراوي الغائب» أو ما يسميه روبرت همفري بـ «المونولوج الداخلي غير المباشر» ومنها مصطلحات المونولوج المروي Narrated Monologue و«الإدراك المتمثل (Rep-resented perception) أو الفكر المتمثل (Represented Thought) وهي مصطلحات قريبة من المصطلح الألماني «الحديث المجرب» أو المصطلح الفرنسي «الأسلوب الحر غير المباشر».

وتشير الناقدة لوريل برنتي في تحديد المصطلح «الكلام والفكر المتمثل» بأنه تكنيك يعبر عن أفكار الشخصية في زمن المؤلف الماضي «زمن الحكاية». وضمير الغائب وهو يعبر أيضاً عن ذلك في لغة الشخصية العاطفية. وترى الناقدة أن هذا الأسلوب، وهو بديل لكل من الحديث المباشر وغير المباشر في القصة، يحدد بلامح لغوية معينة على مستوى التركيب وعلى مستوى المعنى أيضاً كما يحدد بإشارات شكلية في السياق القصصي<sup>(١٧)</sup>. وإذا ما تجاوزنا ضمير الغائب هذا، يحتل ضمير المتكلم (أنا) المرتبة الثانية في المكانة في تجربة القاص عبد الحميد أحمد حيث نجد خمس قصص توظف هذا الضمير هي: «السباحة في عيني خليج يتوحش» و«تلك الأمور الأخرى» و«جيني أو النخيل ييكي في الظلام» و«أغنية بيضاء في ليل دامس» و«رجل من بنغش». وهذا الضمير يكشف في الغالب عن تماهي البطل

(١٣) «الراوي - الموقع والشكل: بحث في السرد الروائي» - يعني العيد مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٦ ص ٨٣.

(١٤) المصدر السابق ص ٨٣.

(١٥) «مدارات نقدية: في إشكالية النقد والحداثة والإبداع» فاضل ثامر، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٨٧، ص ٣٥٩ - ٣٦١.

(١٦) «تيار الوعي في الرواية الحديثة» روبرت همفري، ترجمة عمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٥، ص ٤٨.

(١٧) «عن اللغة والتكنيك في القصة والرواية» حسن البناء، مجلة «فصول» القاهرة العدد (١) ١٩٨٤ ص ١٣١ - ١٣٦.

والراوي، فالراوي غالباً ما يتحدث عن تجربته ومهمه الشخصية، وقد يسرد تجربة أخرى تمس شخصية ثانية ففي قصة «السباحة في عيني خليج يتوحش» تسرد لنا البطلة تجربتها الذاتية وفي الوقت ذاته تجربة حبيبها وزوجها خليفة. أما بقية القصص فتكتفي في الغالب برصد التجربة الذاتية للراوي ذاته. ويجدر بنا أن نشير هنا إلى أن هذه القصص الخمس جميعاً هي من قصص مجموعة القاص الأدبي، وإذا أضفنا إليها قصة «قالت النخلة للبحر» التي توظف هذا الضمير أيضاً إضافة إلى ضمائر سردية أخرى يتبين لنا أن هذا الضمير يشغل نسبة ٥٠٪ من حجم التجربة القصصية للمجموعة الأولى، بينما تفتقد المجموعة الثانية، وكذلك تجاربه الفردية اللاحقة أي توظيف لضمير المتكلم الذي يطلق عليه «أنا الراوي الحاضر». وهذا الضمير لا علاقة له بالمؤلف الحقيقي طبعاً، بل ينتمي إلى الراوي أو إلى الشخصية القصصية ذاتها، إنها بمعنى آخر «قناع» للشخصية القصصية.

ولذا فليس من الصحيح الحديث في مثل هذا السرد عن أية عناصر غنائية أو ذاتية تميل إلى المؤلف. فكل البنى القصصية ينتمي إلى الراوي نفسه وليس إلى المؤلف الحقيقي الذي يحكي إعاءة تاماً في هذا اللون من السرد. في قصة «أغنية بيضاء في ليل دامس»، يوظف القاص ضمير المتكلم حيث التماهي بين الراوي والبطل: «في العتمة الدامسة استطعت أن أتذكر كيف أمسكوا بي، فقد كنت أركض، وكانت الدنيا تركض من أمامي، وأنا أريد أن أتشبَّه بأثوابها في محاولة للهرب» ويلعب فعل الذاكرة هنا دوراً بارزاً. فالذات هي المركز البؤري لتجمع الأحداث القصصية وتحريكها. والذاكرة هنا زمانية ومكانية في آن واحد: أنها تستحضر المشاهد والشخصيات والأقوال والأفعال على شاشة الوعي. قد يكون هذا الاستحضار مقتصرًا على طبقات الوعي العليا، كما قد يكون على مستوى طبقات اللاوعي السفلى وخاصة في حالة القصة الأيديولوجية أو في حالات الحلم والهلاس والعصاب. ويسهم هذا الضمير في خلق حالة إيصال مباشرة بين الراوي والقارئ، فهنا ينجح الراوي في إقناع القارئ الضمني بصدق تجربته وأفكاره، ولذا يعد هذا الضمير الضمانة الأساسية لتجنب الإخفاقات المحتملة في السرد بالنسبة للقاص أو الروائي، لأن هذا الضمير ينتمي دون لبس إلى السرد الذاتي ويمحو شخصية المؤلف الحقيقي أو المؤلف الضمني ويحقق درجة عالية من الفنية والحداثة والأصالة. إلا أن هذا الضمير قد يقرن في بعض الأحيان بغياب الفعل القصصي أو الدرامي أو بغياب الحركة الخارجية والاستعاضة عن ذلك بفعل الذاكرة والاسترجاعات والتفكير فقط.

أما التجارب القصصية التي يوظف فيها القاص ضمير المخاطب (بالفتح) - ضمير الشخص الثاني - فهي قليلة ونادرة ولا تزيد على أنموذجين فقط هما «آل مغضوب برسم البيع» - وهي المجموعة

القصصية الأولى - و«المزيلة» وهي من المجموعة القصصية الثانية - في تقديري أن ندرة مثل هذه التجارب يعود إلى صعوبتها النسبية. فالبطل هنا يخاطب في الغالب نفسه أو يناجيها وهو يسترجع بعض الأحداث والذكريات والمواقف في حياته، والبطل يكون على درجة أعلى من الوعي واليقظة لأفعاله وسلوكه في قصة «آل مغضوب برسّم البيع» يخلق لنا القاص هذا المونولوج الطويل الذي يناجي فيه البطل نفسه:

«حين نظرت إلى وجهك في المرأة هذا الصباح رأيت رجلاً لم تعرفه. . هالتان سوداوان حول العينين في سحابة محترقة ووجتتان عظيمتان فوقهما شعيرات كالأشواك». القاص هنا يلجأ إلى خدعة فنية ذكية، كثيراً ما يلجأ إليها القصاصون في هذا اللون من السرد، وهي التحديق في المرأة. إذ يبدو من المستحيل ولوج طريق آخر لوصف الشخصية القصصية إلا عن طريق التطلع في المرأة أو تصفح «ألبوم» للصور الشخصية ومحاولة تقديم وصف - يبدو في الظاهر خارجياً - للشخصية وأحياناً استحضار ردود أفعال الآخرين وأقوالهم. وقد تتداخل مستويات الوعي واللاوعي ببراعة كما هو الحال في قصة «المزيلة» التي ينجح فيها القاص في استئثار إمكانات هذا الضمير نجاحاً ملحوظاً وهو يجسد حالات الهلاس والاضطراب التي يعاني منها البطل: «ترتك أفكارك الآن أو لعلك تهجرها ليس لأنها لا تصلح أن تكون قصة، لكن لأن هناك قصة أهم هي نفسك، أنت نفسك قصة، قصة مريرة ضاحكة حزينة، قصة قصيرة طويلة، قصتك التي كانت وتكون والتي لم تنته بعد».

وكما نرى يلجأ القاص هنا إلى ما يسمى بـ«التحفير الواقعي»<sup>(١٨)</sup>. حسب تعبير توماشفسكي لخلق حالة الإيهام، وإقناع القارئ بصدق أقواله وهو أسلوب يلجأ إليه القاص بين آونة وأخرى، ويتخذ هذا الأسلوب أحياناً طابع القصة التي تتمرأ في ذاتها وتجاوزها والتي تسمى أحياناً - وخاصة على مستوى الرواية

(١٨) «نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلايين الروس» ص ١٩٦.

برواية النص<sup>(١٩)</sup> أو رواية عن الرواية (Meta-Fiction) وخاصة عندما يتدخل المؤلف، بشكل مباشر، أو غير مباشر لإشعار القارئ الضمني بأنه أمام عمل قصصي محدد فالهاوي في نهاية القصة يعلن عن قراره لإيقاف السرد: «وهنا كان لا بد من التوقف وإمسك القلم المتوفر المنساب على الورق كاتباً فاضحاً باكياً، وكان لا بد أن تكون نهاية القصة هنا. . .».

هذا ما سبق وأن نقله القاص أيضاً في قصة «قالت النخلة للبحر» عندما وضع هامشاً في «الخاتمة» يعلن فيه ما يلي: «كان المفروض أن أكتب هذه الخاتمة بعد قرن، قرنين، ثلاثة قرون أو أكثر من كتابة هذه القصة». «عبد الحميد. .».

والقاص إضافة إلى ما تقدم يستخدم في بعض كتاباته القصصية أسلوب تناوب الضمائر وتعددتها، كما هو الحال في قصتي «البيدار» و«قالت النخلة للبحر» التي نجد فيها دمجاً بين مختلف التقنيات السردية والضمائر المعروفة إضافة إلى العرض المشهدي، واستخدام «عين الكاميرا» وهي تقنية مركبة تكشف عن نضج التجربة القصصية لدى القاص.

ومن كل ما تقدم نرى أن القاص عبد الحميد أحمد، وهو يعنى بكشف عوالم الإحباط والقهر والاضطراب التي تسحق شخصياته القصصية يتوصل إلى خلق «بنية استلاب» متقدمة نجد معادها البنيوي في سلسلة من الانساق السردية الموضوعية والذاتية التي أسهمت في إضاءة العوالم الداخلية والخارجية للشخصية القصصية بفنية متقدمة تجعل من تجربة القاص القصصية واحدة من التجارب القصصية المتميزة القليلة في أدب دولة الإمارات العربية المتحدة.

بغداد

(١٩) Naracissit Narrative: The Metafictional paradox, Lind Mutch-

eon, Methuen, New York and London 1980 وكذلك راجع مقالة

«رواية النص خطاباً أدبياً د. محمد الموسوي، مجلة «الأقلام» بغداد العدد

(٥) ١٩٨٨ ص ٧ - ١٨.

## اشكالية اللغة

سعيد مطح العريحي



وإذا ما تنازلنا قليلاً عما نطمح أن تكون عليه القصة القصيرة من بناء فني يأخذ بطرفي الرؤيا والتشكيل لينجز كتابة إبداعية مواكبة أو متجاوزة لما تحقق في هذا المضمار - إذا ما تنازلنا عن ذلك قليلاً، وإلى حين، فإن بإمكاننا أن نلمس وبوضوح مدى ما يعتلج داخل هذه القصص من هموم تبدأ من نطاق المحلية الضيق وتنتهي إلى الأفق الإنساني الواسع حاملة معها جملة من القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي اضطلع هؤلاء القصاصون بعبء طرحها عبر كتاباتهم، فكان من اهتمام القصة الجديدة - كما يقول علي محمد راشد - التأكيد على المضمون الاجتماعي الإنساني كحرية الإنسان ومبدأ العدالة والمساواة وكشف الزيف والخلل الكامن في بنية المجتمع النفطي نتيجة لتطوره العشوائي المهش وسطورة حالة النفط وهيمنتها على مصير الإنسان وسلبية مقومات فكره وتزييف وعيه الحضاري<sup>(١)</sup>.

ولذلك فإننا حينما نقف أمام ظاهرة الاحتشاد لكتابة القصة القصيرة على النحو الذي رأينا يكون لنا أن نتصور وراءه إحساس ثلة من المثقفين يحاولون من خلال هذا الاحتشاد أن يكفروا عن حقب طويلة مرت على مجتمعاتهم كان صوتهم فيها غائباً، ولأمر ما ارتبطت أول مجموعة قصصية تصدر في الإمارات بموقف نضالي أفضى إلى مصادرتها وإحراقها كذلك<sup>(٢)</sup>.

(٤) ص ٢٨ من بحثه «القصة القصيرة في دولة الإمارات العربية المتحدة» الذي ألقاه في الملتقى الأدبي للقصة القصيرة في دول مجلس التعاون - الكويت - يناير ١٩٨٩ م.

(٥) ص ٥ من البحث الذي تقدم به عبد الحميد أحمد للملتقى الأول للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات - الشارقة - فبراير ١٩٨٤ تحت عنوان =

«هنا...»

لا تكون وظيفة الكاتب هي إبداع عمل،  
بقدر ما تتمثل في إنتاج أدب... يرى من بعيد»

بارت

بين صدور «الخشبة»<sup>(١)</sup> وهي المجموعة القصصية الأولى في الإمارات وصدور مجموعة «كلنا نحب البحر»<sup>(٢)</sup> فترة من الزمن لا تتجاوز الإحدى عشرة سنة بل إن بين ظهور المحاولات الأولى لكتابة القصة القصيرة في الإمارات في أواخر الستينات<sup>(٣)</sup> وظهور مجموعة «كلنا نحب البحر» فترة لا تبلغ العشرين عاماً. ومع ذلك فإن هذه الفترة القصيرة من عمر الزمن كانت كفيلة بأن تكون مجموعة «كلنا نحب البحر» تدشيناً لسته وعشرين قاصاً وقاصة من الإمارات كان لبعضهم مجموعاتهم القصصية السابقة على هذه المجموعة وأصبح لبعضهم الآخر مجموعاتهم القصصية اللاحقة لهذه المجموعة حتى أربى عدد المجموعات القصصية التي صدرت في الإمارات خلال الخمسة عشر عاماً المنصرمة على ثلاث وعشرين مجموعة قصصية. وهو رقم من شأنه أن يعطي مؤشراً دلاليّاً إذا ما قورن بمثيله في البحرين أو الكويت أو السعودية.

(١) صدرت مجموعة «الخشبة» للقاص عبد الله صقر في نوفمبر سنة ١٩٧٥،

مطبوعة دبي (انظر ص ٣٦ من بحث الدكتور محمد عبد الله المطوع الذي ألقاه في «ندوة الأدب في الخليج العربي» - أبوظبي - يناير ١٩٨٨، تحت عنوان «ملاح التغيير الاجتماعي في الإمارات - دراسة في القصة القصيرة».

(٢) صدرت هذه المجموعة عن اتحاد كتاب وأدباء الإمارات العربية المتحدة سنة ١٩٨٦ م.

(٣) ص ٨ من بحث الدكتور المطوع الأنف الذكر.

ومن هنا فإن هذه البداية ذات الطابع الصدامي الحاد قد وجهت في كتابة القصة القصيرة حتى أفرزت ما يمكن أن نسميه تكتلاً قصصياً، بنفس الطريقة التي حدثت في مجال الشعر حينما كان أول ديوان شعري حديث في الإمارات يصدر تحت عنوان «اغتراب في زمن مسلوب» وهو عنوان دال على المعاناة التي نذر الأدب نفسه لها - يفرز تكتلاً شعرياً يجعلنا في مواجهة اثنين وثلاثين شاعراً وشاعرة يكتبون القصيدة الحديثة تدشنهم مجموعة «قصائد من الإمارات»<sup>(١)</sup> على الرغم من أن الفترة الزمنية بين صدور هذه المجموعة والإصدار الأول للشعر الحديث في الإمارات لا تتجاوز السنوات العشر إلا قليلاً.

إن فكرة التكتل هذه بإمكانها أن تمنحنا تصوراً آخر لعملية الإصدار الجماعي الذي ظهر في أكثر من صورة كان من أوضحها مجموعتنا «قصائد من الإمارات» و«قصص من الإمارات»، وهو تصور يختلف عما يمكن أن يتبادر إلى الذهن من أن المسألة هي مجرد محاولة بريئة لتسجيل المشروع القصصي أو الشعري وتوثيقه وتاريخه أو حتى طرح نماذج متعددة له بين أيدي الدارسين والنقاد، إن فكرة التكتل هذه بإمكانها أن تمنحنا تصوراً «للكتاب/ الخندق» الذي يلتقي فيه أصحاب المهّم الواحد والقضية الواحدة مهما اختلفت أزياءهم وتباينت رتبهم.

إن «الكتاب/ الخندق» هو الذي بإمكانه أن يفسر لنا كيف يتجاوز عمل مغرق في شكله التقليدي واجتراره لأدبيات الماضي وعمل آخر يستشرف أفقاً جديداً ويتراعى إلى تأسيس فنّ حديث، ويفسر لنا كذلك تجاوز أعمال كتبت منذ مطلع السبعينات، حيث البدايات للكتابة القصصية، وأعمال أخرى أنجزت في وسط الثمانينات، وهي الفترة التي يرى البعض من الدارسين أنها فترة نضج القصة القصيرة في الإمارات.

بل لعل ذلك من شأنه أن يفسر لنا أمرين آخرين؛ أولهما: ما يمكن أن نلاحظه من وجود مبدعين يجمعون بين القصة القصيرة والشعر، بحيث نلتقي بهم قصاصين في «كلنا نجب البحر» وشعراء في «قصائد من الإمارات»<sup>(٢)</sup>، ولعلهم بهذا الحضور على أكثر من جبهة يواصلون النهوض بالرسالة التي اضطلع بها عبد الله صقر حينما كان صاحب أول مجموعة قصصية وأول ديوان شعري حديث يصدران في الإمارات، وأما الأمر الآخر: فهو أن تجاوز الأشكال الأدبية المتباينة والمختلفة، يتجاوز أن يكون تجاوزاً في المجموعات

= «توصيفات عامة حول القصة والرواية في دولة الإمارات (عن بحث الدكتور المطوع الأنف الذكر).

(٦) صدرت هذه المجموعة عن اتحاد كتاب وأدباء الإمارات العربية المتحدة سنة ١٩٨٦ م.

(٧) من أولئك: جمعة فيروز وظيفية خيس وعبد الله صقر أحمد وليل أحمد.

المشتركة ليصبح تجاوزاً لدى الكاتب نفسه في مرحلة كان من المتوقع أن يكون فيها قد تجاوز مرحلة التوفيق بين أشكال موعلة في التقليد وأخرى تتطلع إلى التجديد وتسجل خطوات جيدة فيه.

والمسألة بعد ذلك لا تؤخذ على أنها محاولات تستهدف العثور على الشكل الملائم، وذلك أن بعض الأشكال التي تمّ الاحتفاء بها تخلو من أي أثر للعناية فضلاً عن التجريب، ولكنها - أي المسألة - تأتي من أن المضمون أو الوظيفة التي يتراعى الأدب إلى النهوض بها تحتل بؤرة الاهتمام وتصبح قابلة لأن تتمظهر في شكل أو آخر فتكون قصة مرة وقصيدة مرة أخرى، وتكون القصيدة عمودية حيناً ومن شعر التفعيلة حيناً آخر. إن الشكل لا يصبح عندئذ أكثر من حامل يكتسب قيمته من خلال قيمة المضمون الذي يجعله بل لعل الشكل يصبح مجرد الجسر الذي تعبر عليه رسالة الأديب تجاه مجتمعه وما يمكن أن ينهض به من تعبير عن همومه وقضاياه وتطلعاته ودفاع عن كرامة الإنسان وحرية فيه.

إن من شأن كل ما ذكرنا أن يكشف أننا أمام نمو للوعي الاجتماعي أفضى إلى ما لسنائه من ظاهرة الاحتشاد والتكتل، وأنها كذلك أمام محاولة دؤوبة للتعبير عن هذا الوعي أدت إلى حشد الطاقات من أجل النهوض بهذه المهمة، فكتاب القصة في الإمارات - كما يقول الدكتور المطوع - ذوو وضعية خاصة فهم جزء من الطليعة المثقفة التي تحاول أن تؤدي دورها في هذه المرحلة التي تبرز العديد من التحولات على السطح وتفرض نفسها في عمق تفكير هذه المجموعة وغيرها، ولهذا سخرها - كما يقول الدكتور المطوع - أدواتهم لمعالجة هذه المشكلات وبث الوعي بين الجمهور<sup>(٣)</sup>.

وذلك كله أفضى إلى دفع وظيفة الأدب إلى السواحية حتى أصبحت هي جواز المرور للأديب، والماء المقدس الذي يتم تعميده به وكذلك السلطة التي يستمد منها شرعيته، ولعل ذلك هو الأمر الذي يقف وراء ما يمكن أن نلمسه من تساهل في الاعتناء بالبناء الفني لكثير من القصص وكذلك من تسامح من الاعتداد بهذه القصص على الرغم مما تتسم به من ضعف في قدرتها على الوصول إلى التشكيل الفني الجيد.

ولكي لا يتشظى بنا البحث ويتشعب فإننا قد آثرنا أن نقف عند حدود اللغة في القصة القصيرة في الإمارات وذلك إيماناً منا بأن النص الأدبي إنما هو نهاية الأمر لغة، وأن البحث في البنى المختلفة التي يتكون منها النص إنما هو بحث لغوي في جوهره. ولعل هذا التحديد لنوع المقاربة التي سوف تتناول بها القصة في الإمارات يضعنا منذ البدء أمام ما ألمح إليه بعض الدارسين<sup>(٤)</sup> من تهافت

(٨) ص ٣١ من بحث الدكتور المطوع الأنف الذكر.

(٩) من أولئك:

د. محمد إبراهيم حور: مدخل لدراسة القصة القصيرة في الإمارات



التركيب اللغوي للجملة. في كثير من القصص وهو تهافت يكشف عما سبق أن ذكرناه من تساهل في البناء الفني وتسامح في الاعتداد بهذه القصص التي تكشف عن مثل هذا الضعف أو التهافت، وحسبنا أن نقرأ في قصة «قضية رجولة» لعبد الرضا السجواني مثل قوله:

● «... خرج كل هذا من فمه دفعة واحدة، ولم يستغرق بضع ثوان لشدة غيظه، ولم يستطع أن يكمل كلامه ويخفف من هذا الغيظ إلا ولسان زوجته كالمدفع قطع كلامه بغيظه».

● «... سكت. لم يرد مناقشتهم أكثر. سيأكلونه بكلامهن. فقط هضم غيظه وخرج من البيت تلقائياً، وهن في استخفاف له وكعادته كلما انصدم مع زوجته ولم يشف غليله تأخذه قدماء أحياناً إلى رمال المنطقة الناعمة»<sup>(١٠)</sup>.

والسجواني ليس بالكاتب المبتدئ، الذي تغفر له حداثة التجربة ركافة الأسلوب والتركيب. ذلك أن قصته هذه التي كتبت سنة ١٩٨٤ جاءت مسبقة بصدور مجموعتين قصصيتين له صدرتا عام ١٩٨٠ و ١٩٨٢ على التوالي واشتملتا على اثنتين وثلاثين قصة قصيرة<sup>(١١)</sup>.

وليس السجواني وحده الذي تنطوي لغة القصة لديه على مثل هذا الضعف في تركيب الجملة، ذلك أن بإمكان القراءة العابرة لقصص مجموعة «كلنا نحب البحر»، وللقصص القصيرة في الإمارات، أن تكشف عن سلسلة من الهنات اللغوية التي لا يكاد ينعق منها إلا القليل من القصص.

ولقد توقف الدكتور وليد خالص عند هذه الظاهرة في دراسته للمضمون والبناء<sup>(١٢)</sup> عند واحد من أكثر قصاصي الإمارات شهرة وأغزهم إنتاجاً هو محمد المر الذي تفاجئنا ركافة تراكيبه التي نعاها عليه الدكتور وليد من مثل قوله:

- «يقبلها على رأسها».
- «هكذا يتحول في الجسم إلى دم على طول».
- «حتى النافذتين أغلقهما بعد أن ركب على إحدى الكرسي»

= مجلة شؤون أدبية - السنة الأولى - العدد الأول - شتاء ١٩٨٦ - ١٩٨٧ ص ٨ - ١٥.

د. نبيل ياسين: هموم مشتركة في كلنا نحب البحر  
مجلة شؤون أدبية - السنة الأولى - العدد الثالث - خريف ١٩٨٧ ص ٨ - ٢٤.

(١٠) كلنا نحب البحر: ٨٧  
(ط الأولى - اتحاد كتاب وأدباء الإمارات - ١٩٨٦).  
(١١) هما: ١ - ذلك الزمان ١٩٨٠  
٢ - زلة العذارى ١٩٨٢.

(١٢) د. وليد خالص: محمد المر والقصة القصيرة: دراسة في المضمون والبناء (ندوة الأدب في الخليج العربي - أبو ظبي - يناير ١٩٨٨).

وما إلى ذلك من صيغ ركيكة تواجهنا في لغة قاص بلغ انتاجه تسع مجموعات قصصية في مدة لا تتجاوز السنوات الخمس.

غير أننا لا نريد لهذه المقاربة أن تتخذ طابعاً معيارياً ينهض على اقتناص بعض الظواهر ويحاكمها بنسق الصواب والخطأ، ولذلك فإننا نؤثر أن نتجاوز هذه الظواهر مُكْتَفِينَ بالتأكيد على ما تدل عليه من تفریط في الاعتناء بلغة القصة القصيرة على الرغم مما تحاول أن تنهض به هذه القصص من دور وظيفي يستهدف الإصلاح وكشف الممارسات الخاطئة، وهذا التفریط الذي يبدأ بتركيب الجملة، وهي أصغر وحدة في بناء القصة القصيرة، يمتد ليصبح تفریطاً في الشكل الذي يترجع أمام حضور المضمون الذي يحتل بؤرة الاهتمام والعناية.

وإننا إذ نؤثر نتجاوز مثل هذه الظواهر فإننا إنما نفعل ذلك كيما نقف على إشكالية اللغة في القصة في الإمارات وما يمكن أن تتأسس عليه هذه الإشكالية من تصور لطبيعة اللغة وما يمكن كذلك أن ينبثق عنها من مظاهر يتسم بها التعبير أو التركيب اللغوي للقصة القصيرة.

والذي نزعناه منذ البدء هو أننا إذا ما نظرنا إلى التغير الذي لمس جوانب الحياة الاجتماعية والاقتصادية في المجتمع الإماراتي - وهو نموذج للمجتمع الخليجي - وقارناً هذا التغير بما لمس الحياة الثقافية فإننا نجد البون شاسعاً، فعلى الرغم من نشاط الحركة الثقافية التي تشهدها المنطقة إلا أن الانقلاب الهائل الذي شهدته في حياتها الاقتصادية والاجتماعية ظل قاصراً على هذين الجانبين دون أن تشهد الحياة الثقافية انقلاباً مماثلاً له، بل إن التغيرات التي شهدتها الحياة الثقافية إنما جاءت بتأثير التغيرات التي شهدتها وتشهدها الحياة الاقتصادية والاجتماعية دون أن تتركز هذه الحياة الثقافية على بعد فلسفي يعيد ترتيب أوضاعها وعلاقاتها وأدوارها.

وإذا ما توطأنا قليلاً مع من يرى أن الوضع الثقافي ليس سوى انعكاس لواقع اقتصادي واجتماعي محدّد فإن لنا أن نرى أن هذا الانعكاس لم يبلغ من النضج درجة يحدث معها انقلاباً في الوعي بالعالم والأشياء على النحو الذي حدث في الواقع الاجتماعي والاقتصادي أي أنّ الوعي لم يتعرض للهزة التي تعرض لها الاقتصاد من ناحية والحياة الاجتماعية من ناحية أخرى.

من خلال هذا يمكننا أن ندرك المفارقة التي حدثت حينما برزت طبقة اجتماعية محدّدة وبرز معها كُتّابها ومبدعوها الذين جاؤوا يحملون قضاياها وهمومها حتى المغرق في اليومي والبسيط منها، فكان الذي حدث هو أن هؤلاء المبدعين تبنا هموم طبقته التي جاؤوا منها في نفس الوقت الذي سلّموا فيه بما كان سائداً من تصور لطبيعة اللغة من أنها لا تتجاوز أن تكون تعبيراً، ومن هنا اقتضت عملية الإبداع لديهم على استبدال المضمون المعبر عنه فبعد أن كان مضموناً مغرقاً في الانصراف إلى هموم طبقة محدّدة منشغلاً بالتعبير

عن رغباتها أصبح مغموماً مغرقاً في الانصراف إلى هموم طبقة أخرى منشغلاً بالتعبير عنها وظلت التغيرات التي لمست الشكل تغيرات تنبثق من طبيعة المضمون وما ينتمي إليه من مجالات دلالية لا تتجاوز في الغالب حدود معجمه اللغوي وتركيبه الأسلوبي.

إن تصور اللغة المعبرة تصور تاريخي تم سكه والمصادقة عليه في بلاط العباسيين وشارك في صياغته ثلة من كبار الكتاب العرب يقف على رأسهم علم شامخ كالجاحظ الذي كانت اللغة لديه تستهدف البيان والتبيين، وعلم آخر كالجرجاني الذي كان يرى أن اللغة لا تثبت شيئاً ولا تنفيه وإنما هي مجرد علامات وإشارات تدل على ما هو خارج عنها وتحيل إليه، وقد ظل هذا الضرب من التصور للغة هو التصور السائد والمهيمن والذي لا يخضع له تفسير الظاهرة الإبداعية فحسب بل ترتبن له في صياغتها كذلك.

وإذا كانت التغيرات التي حدثت في الخليج قد أعادت ترتيب الطبقات الاجتماعية والثروات الاقتصادية فإنها لم تستطع أن تحدث انشراحاً في الوعي يدفع المبدع إلى مراجعة طبيعة الأداة التي يستخدمها وإعادة ترتيب العلاقات بين الإنسان والعالم واللغة، ولهذا ظلت اللغة هي «التعبير»، وظلت عناية المبدع منصبّة على «المعبر عنه»، والذي جعلته التغيرات الاجتماعية والاقتصادية هو الموضوع الجديد للإبداع والذي يكتسب أهميته من طبيعة الانتباه العضوي بين المثقف الجديد والجماعة التي ينتمي إليها.

ولكن اللغة التي ظلت تحتفظ بوظيفتها فقدت جمالياتها التي ترسخت عبر أزمنة موهلة في القدم وبهذا أصبحنا نجد أنفسنا أمام لغة تن تحت وطأة الركاسة والضعف والأخطاء.

وإذا كانت قيمة المضمون كفيلاً بأن تمنح الكاتب شرعيته في ظل حركة ثقافية تأخذ طابع الاحتشاد والتكتل والتظاهر وتغريه بأن لا يلقي بالأ لتطوير لغته وتنقيحها فضلاً عن إعادة النظر في طبيعتها أو علاقتها بها وعلاقتها بالعالم - إذا كانت قيمة المضمون المتأجج تفضي إلى ذلك وتفضي إلى قصر الحركة على هامش اللغة فإن لسلطة المكتوب قدرتها على أن تصبغ بأدبياتها ومالها من تاريخ موهل في الذاكرة أي كتابة جديدة فتظل هذه الكتابة الجديدة، وهي ثورة على التاريخ وخروج عليه، تنطوي تحت مظلة التاريخ دون أن تتمكن من زعزعة تدفقه واسترساله.

إن القطع الذي حدث في الحياة لاجتماعية فنقلها من البداوة إلى الحضارة وحدث في الحياة الاقتصادية فنقلها من الفقر إلى الغنى لم يستطع أن يتحقق على مستوى الكتابة إلا بصورة باهتة تتحرك في ظلال السائد أو على هامشه، وعلى الرغم من كل ما يظهر من تجديد في الكتابة الحديثة إلا أنه يظل مجرد تجديد يلمس واجهات البيت القديم ونوافذه وأبوابه ولون طلائه ويمتد لكي يُقرَّع من ساكنيه ليسكن فيه قوماً آخرين دون أن يمتلك القدرة على خلخله أسسه أو إعادة بنائه.

إن سلطة المكتوب سلطة لا يتحقق المروق عليها دون وعي فلسفي عميق، وهو وعي لا يتأتى بأن يكون الأدب انعكاساً لواقع اجتماعي أو اقتصادي أو إفرازاً لطرف تاريخي محدد، والذين أدركوا ذلك لم يصلوا إليه نتيجة لطفرة اقتصادية مفاجئة أو تغيير اجتماعي حكمته الصدفة وإنما نتيجة لتراكم معرفي وفلسفي امتد قروناً متطاولة وصاغته عبقریات استطاعت أن تقوّض أركان المعرفة القديمة وتبني على أنقاضها وعي الإنسان المعاصر.

إن سلطة المكتوب هذه هي التي أفضت عبر تاريخنا الأدبي إلى انفصال الأنواع الأدبية المختلفة عن الطبقات التي نشأت فيها والتحاقها بالنص الرسمي السائد وتلبسها بأدبياته وذلك لمجرد تحولها إلى نص مكتوب<sup>(١٣)</sup>، ولأمر ما كان السطر والسيطرة في العربية يتميان إلى جذر واحد، ولأمر ما كذلك كان العربي الأول، بل والإنسان الأول عموماً، يتوجس ريبة من الكتابة ويرتبط لديه «المكتوب» بالقوة القدرية الخفية التي يقف الإنسان أمامها عاجزاً حينما تتولى هي قيادة مصيره.

وفي قصة عبد الحميد أحمد «أشياء كويا الصغيرة»<sup>(١٤)</sup> التي يفتح بها مجموعته القصصية «البيدار» شاهد على ما نذهب إليه، فكويا، العامل الهندي البسيط يتحدث فيقول:

- «أرباب.. في مية.. أنا آخر الشهر يعطي».
- «أرباب.. أنا في ولد جديد.. أول في بنات بس.. كلش بنات.. ولد واحد كبير يموت في ترين».
- «هذا زين.. واحد زين، أنا يشتري بأربعين يبيع حق انتة بثلاثين».

غير أن كويا نفسه حينما يجلس للكتابة لا يلبث أن يكتب لزوجته:

- «سمة عبد الله كويا، أو اسمه عيسى.. لا.. لا.. لا.. محمد كويا لا أعرف اختاري اسماً يشتهي قلبك، ليتني كنت معكم، لكن أنت تعرفين أنا لا أستطيع شيئاً إلا العمل هنا».
- «سأحاول السفر إليكم عند أقرب فرصة».
- «أربعة عشر عاماً وجاء، سمه ما تريدون وعسى الله أن يجعل فيه العوض عن محمد كويا الذي التهمته القضاة الحديد».

ولعل شيئاً من الذكاء واللباقة وحسن النية كفيل بحل هذه المفارقة فتكون العربية الفصحى ترجمة من القاص للرسالة التي كتبها العامل البسيط لزوجته بالهندية الفصحى، غير أن الشاهد الذي عرضنا لهذه القصة من أجله يظل قائماً رغم هذا المخرج الذكي حيث يظل تصوّر المسافة واضحاً بين الشفوي والمكتوب.. إن

(١٣) نذكر من ذلك - على سبيل المثال - فن التوشيح.

(١٤) عبد الحميد أحمد: البیدار ص ٧.

(ط. الأولى - دار الكلمة للنشر - بيروت - ١٩٨٧).

العامل البسيط الذي يتحدث مع سيده في العمل بلغة ركيكة يحرص القاص على نقلها كما هي، هذا العامل نفسه يكتب لزوجته بلغة فصحي، ولتكن الهندية، ويحرص القاص على ترجمتها إلى لغة لا تقل فصاحة عنها، وإنما ذلك نتيجة الإحساس بهيمنة أدبيات المكتوب.

إن كويا هو نموذج الفنان لحظة الكتابة حينما يكون من المكتوب عليه أن يتلبسه تاريخ الكتابة مهما كان انتساؤه الطبقي أو العرقي أو الثقافي بعيداً عن هذا التاريخ.

إن هيمنة مفهوم «التعبير» جعل اللغة تظل مجرد وعاء للمضمون الجديد كما كانت وعاء للمضمون القديم ولم تستطع أن تحس بنفسها باعتبارها لغة، وظل الكاتب - كما يقول بارت - يستعمل أداة تامة التكوين تنتقل آلياتها كما هي بدون أن يستولي عليه هوس التجديد، فالشكل لم يكن شيئاً لامتلاك، واللغة متاع مشترك، والفكر وحده قابل للتغيير<sup>(١٥)</sup>.

غير أن من التعت أن ندعي أن اللغة لم تتعرض للتغيير ولكن من باب الدقة أن نقول إن التغيير الذي لمسها لم يؤثر في جوهر الوظيفة التي كانت لها وما حدث إنما هو تغيير في «التكليف» الذي يناط باللغة بحيث أصبح التغيير هو «الزي العملي» الجديد الذي ترتديه اللغة حينما تنهض لتحقيق ما كانت كلفت به، لقد استحالت اللغة بناء على مهمتها الجديدة إلى ديكور واقعي ناجح أو أنها - كما يقول بارت أيضاً - تمثل غوص الكاتب في الكشافة المدبقة للشرط الاجتماعي الذي يصفه<sup>(١٦)</sup>.

من هذا الباب أصبحنا نواجه في القصة القصيرة بهذه المحاولات المستميتة لرصد جزئيات العالم الخارجي الذي تسعى لوصفه، يكتب محمد حسن الحربي:

«جاء الكرسون ومعه ورقة وقلم ممشوق القامة مهندم، الابتسامة تملأ وجهه انقسم نصفين وهي تملي عليه الطلب ويهرز رأسه القريب من وجهها وكانت تسألني عن أنواع الأكل التي اختارت فأجيب بإشارة من رأسي وكانت تلح عليه بأن يكون لحم الضأن مشويّاً بشكل جيد لأنني لا أحبه إذا كان «نصف نصف» وجاء دور المشروبات...»<sup>(١٧)</sup>.

«التداعي يخلق عنده رغبة في إلقاء نظرة تفحصية على ملابسه ويتحسس (عقاله) ويشد (غترته) إلى أسفل مروراً بشاربه الغجري، يشعر بشيء من الملل يطرق، يقتنع بتغيير وضع جلسته في اللحظة

التي يلمس الأرض بمؤخرته يدفع بإحدى قدميه للأمام ويحتفظ بأخرى مثنية ويتزعزع فردتي حذائه ويطبقهما مع بعضهما البعض ويضعهما أمامه»<sup>(١٨)</sup>.

إن الأسلوب عندئذ يتحول إلى ضرب من المهارة في رسم التفاصيل الدقيقة التي تستحيل معها اللغة إلى لوحة تعكس حالة محددة أو فئة معينة أو طبقة ما من الطبقات، بل إن هذه المهارة تصبح غاية في حد ذاتها تفتقر إلى العلة التي يمكن أن تجعلها مبررة في بناء القصة.

وكما تسعى اللغة إلى التقاط التفاصيل فإنها تحرص في الوقت نفسه على رصد مسميات الأشياء والإمعان في هذا الرصد على نحو توشك أن تستحيل معه إلى متحف للأدوات الشعبية يكتظ بآلات الصيد والغوص أو أدوات الزراعة والحرث أو مقتنيات الحوانيت أو أنواع المأكولات والمشروبات فنقرأ مثلاً في قصة «وكان الدفتر رادي عليه» لعبد الغبار حسين.

«ولكنه غير رايه بعد أن تذكر أن أكل العيم في الليل لا يكون عادة غير خبز وكافي مرشوش بالمشاوة واستكانة جاهي فهو جائع وود لو جلس على سرود عليه صينية أو عنجة عودة فيها مجبوس بشاوري على لحم»<sup>(١٩)</sup>. . . وهذا الحرص الشديد حمل القاص على أن يذيل قصته بمعجم يكشف عن معاني هذه الكلمات والمصطلحات نجد فيه:

الدفتر رادي عليه - بوبلول - عيال ناصر والضغاية - الوزار - حبال اليدا - كندورة - الكورة - العمومة والنواخذة - الغواري - راغي بدكان الكراشي - ربيه - خبز الخمير - بلول ويمعوه وفایدوه - ريوك - الرؤيد - أو آدم - العودة - لوكه - مسحد بن صنتور - الخدام - صريح - نايف - سكة الخيل - السبيخة - كنادل - الدعون - الدهاريز - التريك - الغتيم - المير - المد - راغي العيارة العودة - بيزرات الكواض - خبز وكافي - مشاوة - استكانة جاهي - رباع - البشخة. . كل ذلك في قصة لا تتجاوز الصفحات الأربع لا نعرف حينما نقرأها هل نحن إزاء إبداع أم قائمة بمقتنيات متحف من المتاحف أو أمام قصيدة أو قصة من الشعر الشعبي.

وما نجده في هذه القصة نجده في كثير من القصص الأخرى فقصّة «الطائر الغمري»<sup>(٢٠)</sup> لعبد الحميد أحمد تذيّل بستة عشر هامشاً. وفي قصة «البيدار» لعبد الحميد أحمد أيضاً أربعة عشر هامشاً<sup>(٢١)</sup>، وفي قصة «عصافير الشتاء»<sup>(٢٢)</sup> لمحمد حسن الحربي عشرة

(١٨) المرجع نفسه ص ٤٦.

(١٩) كلنا نجب البحر ص ٩٩.

(٢٠) كلنا نجب البحر ص ٧٨.

(٢١) عبد الحميد أحمد: البیدار ص ١٢٦.

(٢٢) محمد حسن الحربي: الخروج على وشم القبيلة ص ١٧.

(١٥) بارت: درجة الصفر للكتابة. ص ٧٥.

(ترجمة محمد براهه - ط الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٨٠).

(١٦) المرجع نفسه ص ٩٠.

(١٧) محمد حسن الحربي: الخروج على وشم القبيلة ص ١٠

(ط الأولى - دار الكلمة - بيروت ١٩٨١).

هوامش، وفي قصة «عاشق الجدار القديم»<sup>(٣٣)</sup> لعلي عبد العزيز الشهران سبعة هوامش وفي قصة «إلى عبد الله الصغير وصية» لسعد الحنكي<sup>(٣٤)</sup> عشرة هوامش.

وذلك كله من شأنه أن يكشف عن ولع عجيب بزخرفة القصة القصيرة بهذه المسميات والمصطلحات انطلاقاً مما يتوخاه الكاتب من حرص على تصوير الأشياء ورصد للعالم الخارجي.

إلى جانب هذه الظاهرة فإننا نعث في القصة القصيرة في الإمارات على ظاهرة الحرص على استخدام التراكيب اللغوية المختلفة التي تبتدىء من مصطلحات أصحاب الحرف والفئات الاجتماعية المتعددة وتنتهي بلكنات الأعاجم ولهجات العرب، فنجد الفرنسية تهتف:

- «وي شاغي» لقد انتهت<sup>(٣٥)</sup>.

والعامل الهندي يردد:

- أنا في ولد جديد.. أول في بنات بس<sup>(٣٦)</sup>.

والفلاح المصري يقول:

- الأطفال الصغيرين ما يخافوش من الرصاص<sup>(٣٧)</sup>.

والبدوي يهتف بالأمر:

- أنا يا طويل العمر حاولت ضبعهم وتخوفهم<sup>(٣٨)</sup>.

ولكي يحقق القاص لعمله قدراً أكبر من الأمانة في تصوير هذا العالم الخارجي والتعبير عنه فإن العمل لا يلبث أن يصبغ بالأسماء والكنى والألقاب والأماكن والحرف والعادات والتقاليد والألعاب وأساليب التعامل التي تشيع في المجتمع من ناحية وتسرب إلى الكتابة القصصية من ناحية أخرى حاملة معها معجمها اللغوي ومجالاتها الدلالية.

وتحت وطأة ذلك كله لا يبقى من الأسلوب غير القوالب النحوية وما تقدمه من تراكيب نمطية تتخذ في أغلبها صيغ الماضي الذي سرويه القاص أو الحاضر الذي يتثال في لحظة التداعي ويتحدد بموجبها البناء السردي للقصة فتستسلم له كاشفة عن أبعاد الحدث أو أبعاد الشخصية أو أبعاد الحالة وتغدو اللغة عندئذ مرآة تنعكس على سطحها الأحداث والوجوه، أو واجهة زجاجية تكشف عما هو معروض خلفها من غايات ومقاصد وأغراض.

غير أن الإحساس بفقدان اللغة والأسلوب والوقوف تحت هيمنة جماليات البيان والتبيين لا يلبث أن يوشح لغة القصة بأنواع مختلفة من الزخارف التي تستمد أحياناً من الصور البلاغية الموروثة وتأخذ

صيغة القوالب الجاهزة التي يتم إلصاقها بالأسلوب فتمنحه ضرباً من الجمال المصطنع الذي يواجهنا في أسلوب التشبيه من مثل:

● «الابتسامة الرائقة كالقمر في ليلة الصيف»<sup>(٣٩)</sup>.

● «انطلق بجسده الضامر كالعصا»<sup>(٤٠)</sup>.

● «قطع الممر المعوج إلى مكتب الكيل في ثوان كأنها السنون»<sup>(٤١)</sup>.

● «ها أنت تراني كالآلة المعطوبة أو كالتيس الخصي»<sup>(٤٢)</sup>.

● «يدو أنفه كزبينة جافة»<sup>(٤٣)</sup>.

وربما تلبس الأسلوب بصيغ استعارية تكشف عن تأنيق لفظي يلتبس منه التأكيد على المهارة في صياغة العبارة والاجتهاد في سبكها وتحويل ما تنطوي عليه من إشارة بسيطة إلى صورة لا تخفي أثر التكلف ولهذا نجد القاص يكتب:

● «كانت الثواني تحيك حائلها»<sup>(٤٤)</sup>.

● «أسلمت الشمس نفسها للمغيب»<sup>(٤٥)</sup>.

● «كانت العباءة الأزلية تطرز نفسها بنجوم فضية وهي تلحف الأرض بصبر جميل والفنر على عرشه الخشبي يجهز نفسه ليشكل بقعة صفراء»<sup>(٤٦)</sup>.

بل ربما انطلقت القصة بأكملها من تشبيه حذف أحد طرفيه وتحول إلى استعارة يعن القاص في «ترشيحها» كما نرى في قصة «الاتجاه»<sup>(٤٧)</sup> التي لا تتجاوز تشبيه مصير العالم المضطرب المجهول بمصير ركاب طائرة تقلع إلى جهة مجهولة ولذلك تأخذ القصة بأكملها صيغة الإعلان:

«أيها السادة: تعلن خطوطنا الجوية عن إقلاع طائرتها الكروية في الرحلة رقم ١٩٧٤ من مطار الماضي القريب إلى مطار المستقبل المجهول..» وقد تتحول القصة بأكملها إلى جمل استعارية تتناثر على شكل شظايا وتداعيات لا تفضي إلى شيء.

إن مثل هذا التنيق اللفظي يحمل رغبة في التأكيد على الجهد الذي يمارسه الكاتب في الكتابة فبدلاً من أن يقول «السماء» يقول «العباءة الأزلية» وبدلاً من «غربت الشمس» يقول «أسلمت الشمس نفسها للمغيب» مما يوقع الأدب في شكليات ظن أولئك

(٢٩) كلنا نحب البحر ص ٧٠

(٣٠) كلنا نحب البحر ص ٧٥

(٣١) كلنا نحب البحر ص ٢٦

(٣٢) كلنا نحب البحر ص ٤٠

(٣٣) محمد حسن الحربي: الخروج على وشم القبيلة ص ٤٦

(٣٤) كلنا نحب البحر ص ٤٠

(٣٥) كلنا نحب البحر ص ١٤٧

(٣٦) كلنا نحب البحر ص ٣٦

(٣٧) كلنا نحب البحر ص ٢٤٣

(٣٨) عبد الحميد أحمد: اليدار ص ٤٣

(٢٣) كلنا نحب البحر ص ١١٣

(٢٤) كلنا نحب البحر ص ٤٠

(٢٥) محمد حسن الحربي: الخروج على وشم القبيلة ص ٨

(٢٦) عبد الحميد أحمد: اليدار ص ١٨

(٢٧) محمد حسن الحربي: الخروج على وشم القبيلة ص ٢٥

(٢٨) محمد حسن الحربي: حكايات قبيلة ماتت ص ٢٣

(ط الأولى - دار الكلمة - بيروت ١٩٨٧).

القاصون أنهم غادروها من اضطلعوا بعبء التعبير عن هموم الناس وقضاياهم.

\* \* \*

لقد كتب عبد الحميد أحمد في مطلع إحدى قصصه يقول:  
«ليس مهماً من أين تبدأ وكيف تنتهي القصة، المهم هو أن تكتبها، أو تكتب جزءاً منها وسيكتب الآخرون الأجزاء الأخرى».  
ولقد كان بقوله هذا مختصر، براءة وعفوية وعلى لسان الشخصية التي يكتب عنها، مازق الكتابة حينما تصبح الأعمال الإبداعية تنوعاً على نص واحد هو الواقع أو العالم الخارجي ويصبح هم الكتاب هو أن يكتبوا هذا النص أو يعيدوا كتابته بعد أن يدركوا أن على كل واحد منهم مهمة النهوض بجزء من هذا العمل، وليس من المهم كيف يبدأ الكاتب ولا كيف ينتهي ولكن المهم هو أن يكتب لأن كتابته تأخذ طابع الواجب الوطني والاجتماعي الذي لا ضير إذا ما نهض لتليته أن لا يُعنى بأمره سواء.

وإذا كان ثمة شيء أؤثر أن أنهي به مقاربي هذه فلأنما هو التأكيد على مسألتين: أولاً أنني حينما أتجاوز كثيراً من جماليات القصة القصيرة في الإمارات وأوقف مقاربي هذه على جانب آراء من أشد الجوانب ضعفاً فلأنني إنما أفعل ذلك انطلاقاً مما أؤمن به، وتؤمنون به، من ضرورة الترامي إلى فن نقي يكون مستقبله المأمول أكثر إشراقاً وجمالاً من حاضره المنجز وأنا نجتمع هنا، نحن المثقفين، لكي نكون أكثر صدقاً لا كما يجتمع «أولئك» لتبادل التهاني والقبلات بما أنجزوا وما لم ينجزوا وتنفض اجتماعاتهم وقد ناقشوا كل شيء إلا ما ينبغي عليهم مناقشته.

أما المسألة الأخرى فهي أن ما قلته عن القصة في الإمارات إنما هو المأزق الذي تشكو منه حركة الإبداع لا في الإمارات وحدها ولا في الخليج فحسب وإنما هي مشكلة أدبنا المعاصر حينما يفتقر إلى التأسيس على رؤية جديدة لطبيعة اللغة ومفهوم الإبداع.

جدة

## دار الآداب تقدّم

الشاعر العربي الكبير أدونيس  
في الصيغة النهائية لدرايته

- قصائد أولى
- هذا هو اسمي
- وقت بين الرماد والرد
- أغاني في الريح
- أغاني مهابد المشقى
- مفرد بصيغة الجمع
- كتاب التحويلات والهجرة
- المطابقات والأوائل
- في أقاليم النهار والليل
- المسرح والمرايا

# صورة المرأة

## في القصة القصيرة في الإمارات

خليل السوادحي

تصوير انعكاسات التطور الاجتماعي على وضع المرأة داخل البيت وخارجه.

ثم هل يعني ذلك أن التحولات الاجتماعية التي رافقت مرحلة النفط قد أوصلت المرأة إلى حد من النضج يسمح للقاصة أن تضع مشاكلها ومعاناتها على طاولة التشريح، وبالتالي تصبح هذه المشاكل موضوعاً للتناول الأدبي من قبل الأدباء ونقاد الأدب أو موضوعاً للتناول العلاجي من قبل الباحثين الاجتماعيين وأصحاب القرار الاجتماعي والسياسي من رجال الدولة؟

وهذه الدراسة لا تطمح بطبيعة الحال أن تقدم إجابات لهذه التساؤلات كما أنها ليست محاولة لتقديم إطار نقدي يظهر التمايز نحو الأحسن أو الأسوأ في تناول القصص هذه القضية من قبل كتاب القصة من كلا الجنسين، وأيها استطاع أن يتناول القضية أو بعض جوانبها بطريقة أكثر نضجاً، سواء من ناحية تناول الفني أو تناول الفكري والاجتماعي.

ولكنها محاولة لإلقاء بعض الضوء على صورة المرأة كما وردت في بعض الأعمال القصصية في هذا الجزء من الوطن العربي، لأن صورة المرأة في العمل الأدبي، هي انعكاس صادق لحقيقة الأوضاع والعلاقات الاجتماعية السائدة خلال الفترة الزمنية التي تناولها الأعمال الأدبية المدروسة. ولأن صورة المرأة في نهاية المطاف هي الصورة شبه البانورامية للوضع الاجتماعي السائد برمته.

وقد قاذني الاستقراء العام لصورة المرأة في القصص التي قمت بدراستها إلى تحديد الأنماط الأربعة التالية واعتمادها محاور لدراسة

لفت انتباهي وأنا أطلع المجموعة القصصية المشتركة «كلنا نحب البحر» أن الأقلام النسائية المشاركة في المجموعة حظيت بحوالي ٣٥٪ من مجموع القاصين المشاركين (٧ قاصات من بين ٢٦ مشاركاً). وتلك نسبة كبيرة جداً بالقياس إلى أدب القصة في أية دولة عربية على الإطلاق.

فحين قمنا في الأردن بتجربة مماثلة، في المجموعة القصصية المشتركة التي أصدرتها دائرة الثقافة والفنون عام ١٩٧٣ بعنوان «ألوان من القصة الأردنية» لم تصل نسبة الأقلام النسائية إلى ٨٪ (٣ قاصات من بين ٣٦ قاصاً). وحتى هذه اللحظة فإن عدد كاتبات القصة في الأردن بالمقارنة مع عدد كتاب القصة لم يصل إلى هذه النسبة.

وقد قاذني ذلك إلى محاولة تفصي هذه المسألة وانعكاسها على قضية المرأة في أدب الخليج وخاصة القصة القصيرة سواء من حيث المشاركة النسائية في هذا النمط الإبداعي من الأدب أو من حيث صورة المرأة كما تبدو في القصة القصيرة التي تكتبها القاصات من النساء أو القاصون من الرجال.

ووجدت نفسي إزاء ذلك أمام عدد من التساؤلات: هل يعني هذا الكم الكبير (نسبياً) من الأسماء القصصية النسائية أن المرأة في الإمارات قد وصلت مرحلة من النضج الثقافي والإبداعي تؤهلها للإسهام بهذا القدر الكمي في العملية الإبداعية الأدبية.

وإذا كان الجواب بالإيجاب فإن انعكاسات ذلك لا بد أن تكون واضحة ومؤثرة، فالمرأة تظل أقدر من الرجل على معالجة مشاكلها واستشراف معاناتها وبلورة قضاياها ومومها، وتظل هي الأقدر على

شخصية المرأة وهذه الأنماط هي:

- ١ - المرأة/ الزوجة
- ٢ - المرأة المطلقة
- ٣ - المرأة الأم
- ٤ - المرأة قبل الزواج أو المرأة العازبة.

#### أولاً: المرأة/ الزوجة

في هذا المحور تواجهنا المرأة في أكثر صورها بشاعة واستلاباً، فهي أما ضحية للتخلف الاجتماعي (الجهل والعادات البالية والفقر) في مرحلة ما قبل النفط أو ضحية الخلل الاجتماعي وفقدان التوازن الطبقي وشيوع الأنماط الاستهلاكية الوافدة في مرحلة ما بعد النفط، أو كلا العاملين معاً<sup>(١)</sup>.

والصور هناك كثيرة ومتعددة، وهي إن اختلفت زواياها ومسبباتها، إلا أنها تظل مع ذلك واحدة، المرأة المقموعة التي لا تتورع عن ممارسة الخيانة الزوجية وارتكاب الموبقات رداً على تصرفات الرجل/ الزوج أو انتقاماً من مجمل الظروف التي وجدت نفسها مكرهة على الانخراط فيها. والمؤسسة الزوجية غالباً ما تكون هشة قابلة للانهيار لأنفه الأسباب، إما بسبب حماقات يرتكبها الزوج أو حماقات ترتكبها الزوجة.

ففي قصص هياج لأمنية بو شهاب، عطشي لماجد شليبي، «تصميم» و«عريس وعروس» لمحمد المر، «المفاجأة» لسارة النواف، «المسافة» لليل أحمد، «قالت النخلة للبحر» و«المرأة الأخرى» لعبد الحميد أحمد، نجد أن الزوج هو السبب في انهيار الأسرة أو تورطها في الرذيلة، في حين نجد أن الزوجة في قصص أخرى كالفأس لعبد الحميد أحمد وقضية رجولة لعبد الرضى السجواني هي السبب في فساد الأسرة أو شروعه في الانهيار، وفي كلتا الحالتين تتداخل العوامل الاجتماعية ويصبح أبو الزوجة حيناً هو السبب أو الوضع الطبقي المتباين بين أسرة الزوج وأسرة الزوجة، حيناً آخر، وما إلى ذلك من عوامل متشابكة. ونأخذ فيما يلي نماذج لهذه الحالات:

١ - في قصة «قالت النخلة للبحر» لعبد الحميد أحمد<sup>(٢)</sup> نجد سلمى زوجة النواخذة وهي تمارس الزنا مع عشيقها سالم، الذي رفض والدها تزويجها له وزوجها في المقابل للنواخذة سداداً لدين كان قد استلفه منه، وتتجب من سالم ابناً سفاحاً، منتقمة بذلك من أبيها ومن النواخذة ومن وضعها الطبقي المتردي الذي دفعت شبابها وجهاً ثمناً له.

٢ - في قصة «الفأس» لعبد الحميد أحمد نواجه غطاً آخر من الخيانة

الزوجية، لا نجد في السياق مبرراً له سوى الفارق في العمر بين الزوجين (هو دخل في الكهولة وهي ما تزال في الثلاثينات)، فالزوج سلمان الفلاح الطيب الكادح يحس بذلك، ويردد أن الأرض والمرأة كليهما سرق شبابه (الأرض مثل زهرة يا حسان مثل كل النساء يسرقن شباب الرجال وزبدة قوتهم) تخونه زوجته مع ابن المدينة النظيف المرتب صاحب العطر الجميل والثياب الحريرية والذي يتقن ممارسة الحب، ولكن هل تمثل مثل هذه الذرائع مبرراً كافياً للخيانة الزوجية؟ ولماذا تتحول العلاقات الفلاحية الساذجة النقية إلى كوابيس من الخيانة والتآمر؟

ولقد أحدثت الأنماط الاستهلاكية التي نجمت عن الطفرة البترولية خللاً في العلاقات الاجتماعية وثغرات واضحة في السلم الاجتماعي تشبه الهوة التي يصعب ردمها، وكانت المؤسسة الزوجية أكثر المؤسسات الاجتماعية تعرضاً لهذا الخلل، فالزيجات غير المتكافئة اجتماعياً ومالياً وثقافياً أدت إلى إحداث شرخ قاتل في الأسرة، نجد المرأة نفسها مسوقة إزاءها إلى ردود فعل شاذة أو إجرامية، ففي قصة «المرأة الأخرى» لعبد الحميد أحمد<sup>(٣)</sup> نجد الفتاة الجامعية وقد أرغمها أهلها على الزواج من خلفان الذي لا يملك من مؤهلات الزوج الكفء غير المال والجاه، فهو رجل بدين كريبه يأكل وينام ويخرج وله حين ينام شخير كالمنشار، ومع ذلك فإن نساء الحارة يحسدنها على هذا الزواج، يحسدنها على الذهب والمهر الكبير والفساتين والعطور... إلخ، ولكن ذلك كله لا يساوي شيئاً في عين الزوجة الجامعية التي تريد زوجاً تقيم معه علاقة إنسانية، من هنا تستيقظ المرأة الأخرى في داخلها وتتقم لنفسها بقطع عضوه التناسلي، ذلك ليس حلاً بطبيعة الحال كما أنه ليس بالعلاج الناجع للخلل والفساد اللذين وقعت فيهما المؤسسة الزوجية، ومثل هذا الموقف نصادفه في قصة «هياج» لأمنية بو شهاب<sup>(٤)</sup> حيث الزوجة القادمة من قاع السلم الاجتماعي إلى بيت الزوج الذي يملك كل شيء فبينما لا تملك هي إلا جمال جسدها يملك زوجها عبد الرحمن موسى كل شيء، إنها مجرد سلعة أخرى تضاف إلى سلعه الكثيرة، وهي كذلك صفقة تجارية رابحة ترسخ علاقات عبد الرحمن موسى بسوق الصيادين.

إن شعورها تجاهه بالامتنان والإعجاب لم يمنحها السعادة التي ترجوها كزوجة، وقد اكتشفت يوماً بعد يوم أن هناك في الجوار من يشابهها ويعانين مثلها من الشك في رجالهن واكتشفت سر الأسفار المتعددة والهدايا الكثيرة، وحين قررت أن تتصرف وأن تنجو بنفسها

(٣) البيدار. عبد الحميد أحمد. دار الكلمة للنشر بيروت ١٩٨٧.

(٤) كلنا كلنا نجب البحر. منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ١٩٨٦، ص ٩.

(١) انظر دراسة رعد عبد الجليل جواد «المرأة والتغير الاجتماعي في القصة القصيرة في الإمارات» مجلة شؤون أدبية العدد الثاني السنة الأولى.

(٢) السباحة في عيني خليج يتوحش. عبد الحميد أحمد. دار الكلمة للنشر بيروت في ١٩٨٢.



من هذا الشرك، وجدت أن الواقع أقوى منها وأن التكيف الوحيد الممكن بالنسبة لها هو أن يقتادها زوجها إلى طبيب نفسي.

أما قصة عطشي للمجد أبو شليبي<sup>(٥)</sup> فهي تقدم لنا نموذجاً فريداً وغير مقنع لانهايار المؤسسة الزوجية، فإذا كان مقت الزوجة لزوجها الضعيف المستلب الشخصية يشكل في نظرها مبرراً لخيانته، فإن القاص لم يقدم لنا المبررات الكافية لإقناعنا بالأسباب التي أدت إلى رضوخ الزوجة وقبولها بهذا الواقع الكريه، لماذا قبلت بهذا الرجل التابع المسلوب الإرادة زوجاً لها؟ ولماذا لم ترفضه حين تبين لها ضعفه واضمحلال شخصيته إزاء صديقه (أبو السعيد)؟ هذه القصة لم تقدم لنا مبررات اجتماعية أو حتى فنية لانهايار المؤسسة الزوجية!

وفي قصة «المفاجأة» لسارة النواف تواجه الزوجة سلمى زوجها وهو متلبس بالجرح المشهود ومع من؟ مع صديقتها نورة الفتاة العزباء التي تعاني من الفراغ (سجينة في البيت لم يسمح لها والدها بإكمال دراستها وتنتظر أن يزوجه رجل لا تعرفه) ولأنها حبيسة منزلها فهي لا تجد غضاضة في أن تسلي نفسها، وتستجيب للمعاكسات الهاتفية، أما الزوج الذي اتخذ من الهاتف وسيلة للمعاكسة وتزجية الفراغ فهو المسؤول هذه المرة عن تحطيم المؤسسة الزوجية، أو بداية انطلاق المرأة لتحطيمها. فسلمى ترد على زوجها بنزع الحجاب الذي كان قد فرضه عليها، وذلك يعني أنها قررت التمرد على سلطة الزوج وما يفرضه عليها من قيود اجتماعية.

وفي قصة «المسافة» لليل أحمد<sup>(٦)</sup> يتحمل الزوج أيضاً مسؤولية تحطيم الأسرة وانفراط شملها، فالزوج ظل مشغولاً عن زوجته بحب المرأة الأخرى التي فضلت عليه رجلاً آخر وتزوجته ومع ذلك ظل متعلقاً بها، متجاهلاً زوجته المخلصة التي تظل ساهرة في انتظار عودته، دون أن يحس بوجودها أو حتى يراها، وحين يلتقي بالمرأة التي يحبها بعد وفاة زوجها يكتشف أنها لم تعد تصلح زوجة له، وأن حبه لها لم يعد قائماً، فيهرول إلى زوجته الوفية ليجد أنها قد تركته إلى الأبد.

أما قصة «قضية رجولة» لعبد الرضى السجواني<sup>(٧)</sup> فإن الزوجة وبناتها يصبحن السبب فيما يلم بالأسرة من تعاسة وتمزق، فالنزعات والمتطلبات الاستهلاكية جعلت من المرأة وبناتها كائنات شاذة متهتكة لا يردعهن رادع عن الخروج أو التسكع في الشوارع أو الخروج مع أصدقائهن متجاهلات بذلك مشاعر الأب وإرادته، وحين تكثر أقوال الناس «إنه ليس برجل، لقد ركبت عليه، إنه لا شيء»، أصبحت هي الأمرة الناهية، حتى بناته لا يقدر عليهن يقرر

أن يتقم لرجولته وأن يعيد زوجته وبناته إلى جادة الصواب، فيستعمل عضلاته ويحشرهن في زريبة الغنم يتلقين نطحات التيس.

### الزوجة عامل إيجابي:

وتمثل شخصية الزوجة في قصص محمد المر باستمرار العامل الإيجابي وعنصر الخير في الخلية الزوجية، فهي الطرف الذي يتحمل الظلم الاجتماعي واستبداد الزوج وعنناته ومزاجيته، إنها «جمل المحامل» كما يقول المثل الشعبي الفلسطيني، ففي قصة «تصميم»<sup>(٨)</sup> مثلاً نجد الزوجة الوفية المخلصة التي تعنى ببيتها وأطفالها وزوجها دون أن تتطلب مكافأة أو أجراً سوى رضى الزوج واستمرار سعادة الأسرة، وفي المقابل نجد الزوج المشغول بعشيقته عن بيته وزوجته وأطفاله، وحتى في لحظة تأنيب الضمير والإحساس بالتقصير والذنب تجاه زوجته المريضة، وتصميمه على التوبة، نراه يضعف لأول مكالمة هاتفية من عشيقته فيترك أطفاله ويهرول لأول موعد تحدده له عشيقته.

ومثل هذه الشخصية الوداعة المستكنة للمرأة، بل الأكثر وداعة واستكانة واستسلاماً للقدر الأسري الظالم أو الظروف الاجتماعية القاسية، نجدها في قصة «أحوال قلب» لمحمد المر أيضاً<sup>(٩)</sup> فعائشة التي طلقت مرتين وذاقت الأمرين مع كلا الزوجين الكريهين، الأولى تحملت منه صنوف الأذى البدني، والثاني صنوف الأذى الكلامي المهين حتى العظم، إلا أنها لا تتوانى في التجربة الثالثة عن التضحية بحبها لفتى أحلامها، ذلك النجم الرياضي الوسيم فتقبل بالزواج من والده الكهل ربما لأنها أرادت أن تظل قريبة من «فتى أحلامها» وهي بذلك تعرض نفسها «مختارة» لتجربة زواج أخرى قد تكون أقسى وأكثر عرضة للفشل من سابقتها.

هل هي من الطبيعة الخيرة في المرأة أم هو استمرار خضوعها للأعراف الزوجية التقليدية، أم إحساسها بالقص والقصور إزاء الزوج الأكثر اقتداراً وهيمنة؟

أما في قصة «عريس وعروس» لمحمد المر أيضاً<sup>(١٠)</sup> فإن الأسرة تنهار رغم كل مظاهر السعادة الحقيقية التي كانت تسودها، الزوج الناجح ذو الوظيفة المرموقة والثقافة الجيدة، والزوجة المخلصة الوفية وربة البيت الناجحة، ويكون انهيار الأسرة لسبب تافه وهو اعتراف الزوجة بأنها لعبت لعبة عروس وعريس مع راشد ابن خالته وأحد أصدقائه المقربين رغم أن اللعبة كانت بريئة خلافاً لنفس اللعبة التي كان الزوج قد مارسها مع إحدى الفتيات التي أصبحت موظفة في الشركة التي يعمل فيها، ومثل هذا السبب لا يمكن في الأحوال السوية أن يشكل سبباً لانهايار أسرة متماسكة. وهكذا نلاحظ من النماذج التي استعرضناها لصور الزوجة والأسرة أن مؤسسة الزواج

(٥) المصدر السابق. ص ١٣٤.

(٦) المصدر السابق ص ٢٦.

(٧) المصدر السابق ص ١٣٠.

(٨) المصدر السابق ص ٨٧.

(٩) ياسمين. محمد المر. مطابع البيان التجارية. ص ٤٩.

(١٠) المصدر السابق ص ٦٣.

(١١) المصدر السابق ص ٨٧.

هي بشكل عام هشة وقابلة للانكسار، وسواء أكان السبب في ذلك هو الزوج أم الزوجة فإن المحصلة الأخيرة إن خلافاً ما ينتاب هذه المؤسسة الاجتماعية وأن هذا الخلل زاد استفحالاً من جراء المتغيرات الاجتماعية الجديدة التي جلبتها مرحلة النفط.

### المرأة المطلقة :

والمرأة المطلقة نجدها غالباً أسوأ حالاً من المرأة المتروكة في الأسرة غير السوية أو الأسرة التي توشك على الانهيار، فالمطلقة هي بالضرورة حصيلة أسرة منهارة، لأن المجتمع غالباً ما ينظر إلى المطلقة نظرة ريبة أو نظرة اتهام، باعتبارها المسؤولة عن عملية الطلاق، أو نظرة دونية تتعامل معها وكأنها مرشحة لأن تكون «مومساً».

تلك هي النظرة التي نجدها لدى عبد الحميد أحمد في قصة الجدار<sup>(١٢)</sup> فليلي المطلقة عمرها ١٨ عاماً، وحيدة أمها تلهث وراء همومها الصغيرة، لا ندري سبباً لطلاقها، ولكن الناس يتكلمون عنها بالسوء، وحين يكثر الكلام تضطر لترك عشيقها إلى غير عودة. المبرر الوحيد الذي قدمه القاص لطلاقها هو قوله تبدو المسألة عادية في مجتمع وثني.

ومثل هذه النظرة نجدها في قصة «اختلاف» لمحمد المر<sup>(١٣)</sup> فالأنثى المجروحة من زواجها الفاشل كانت تتسلل مع سالم الذي توهم بأنها تحبه فعلاً فانخرط معها في تجربة حب صادقة اعتقاداً منه بأنها وفيه ومخلصة ولكنه يفاجأ أخيراً بتركها له وذهابها مع أحد زملائه في العمل.

وفي قصة أمينة عبد الله «ظهيرة حامية»<sup>(١٤)</sup> نجد صورة أكثر بشاعة للمرأة المطلقة، فهي تتحول إلى مومس تعد أن تترك زوجها «كان لي زوج يمزق جسدي بعقاله» وحين أصبح بالإمكان أن تجد لها زوجاً بديلاً وهو سائق التاكسي الذي قرر بينه وبين نفسه أن يكون لها نعم الزوج المحب واللطيف أصرت هي على مواصلة السير في طريق الدعارة والارتقاء في أحضان الرجل النجس وغير الآدمي «سلطان بن أحمد».

أما قصة «النشيد» لسلمى مطر سيف<sup>(١٥)</sup> فمن الواضح أن الطابع الأسطوري الذي أضفته المؤلفة على «دهم» بطله القصة لم يحل دون جعلها موضعاً للاتهام والنبد من قبل المجتمع - لأن ما تمارسه من طقوس يظل غريباً على الأعراف الاجتماعية السائدة -

(١٢) السباحة في عيني خليج يتوحش. عبد الحميد أحمد. دار الكلمة للنشر بيروت ١٩٨٢.

(١٣) ياسمين. محمد المر. مطابع البيان التجارية ص ٤١.

(١٤) النشيد. قصص من الإمارات منشورات المجلس الثقافي للبنان الجنوبي واللجنة الدائمة لمناصرة المقاومة الوطنية اللبنانية ص ١٣.

(١٥) المصدر السابق ص ٥٢.

فهي الشريرة العاهرة ذات السمعة السيئة والأبناء السفاح، وكون الرجال يتهافون من حولها في السر والعلن لا يمنحها الاحترام الاجتماعي السوي، لأنها موثل للذة المحرمة في العرف الاجتماعي السائد.

### المرأة الأم :

تبدو شخصية الأم كما وردت في معظم القصص محاطة بهالة من الاحترام والإجلال والتقديس، فهي منبع الخنان وبؤرة الاشتياق ومصدر الإلهام، والإنسان المرجع لأوامر الخير والنواهي عن الشر ولم أجد في كل القصص التي قرأتها ما يشذ عن هذه القاعدة.

إن عبد الحميد أحمد في قصة «رجل من بنغش»<sup>(١٦)</sup> يعطي الأم هالة فريدة من القداسة والاستثناء والتبجيل يقول:

«النساء لآلئ لا تخرج من أردافها إلا عند الزواج في «بنغش» أمي هي المرأة الوحيدة التي رأيت منها الوجه والكفين فقط، وطفلاً وجهها بتقاطيعه الذاتية فوق سطح أفكاري فتحدثت دمة ساخنة إلى أعماقي (كيف تجرؤ أفكاري الأثمة على استحضار وجهها الطاهر في هذه اللحظة المليئة بالرعونة والحماقة».

وفي قصة «آل مغضوب برسم البيع» لعبد الحميد أحمد أيضاً<sup>(١٧)</sup> نجد الأم وهي تمثل أداة الزجر والنهي عن المنكر بعد وفاة الأب: قالت لك أمك هذا الصباح غاضبة ثائرة: «إن جئت الليلة مخموراً فلن تنام في البيت أنت فاسق عاق لو كان أبوك حياً لما أسعده أن يراك تسكر كل ليلة وتنام النهار بلا عمل».

ومثل هذا نجده أيضاً في قصة «رائحة العطش»<sup>(١٨)</sup> حيث تمثل الأم نداء الفضيلة والصوت المنقذ من حماة الرذيلة والدعارة، فهي تدفع ولدها للزواج من شريفة ابنة عمته في حين يظل هو على إصراره، وحين يستبد به القرف من الدعارة نراه يعود إلى البيت وإحساس عارم بالقيء والسموم يملاً جوفه، فيلتفت إلى أمه قائلاً:

متى تريد أن نذهب لبيت عمي كي نخطب شريفة؟؟

أما على أبو الريش فهو يجعل من الأم قصة الوجه الآخر<sup>(١٩)</sup> مصدراً للإلهام والإبداع، فالأم هي التي تدفعه للكتابة عن الكادحين المعذيين، ويجعل من أمه المرأة التي تقف وراء إبداعه وتفوقه، «تذكرت كلام أمي: سيكون لك شأن عظيم» جاءني أمي راكضة، وضعت الفنجان ووقفت قبالي، ابتسامتها العذبة كانت تريحني كثيراً، أشعر بلذة فائقة عندما ترمقني بعينيها ذات الشعاع الحاني، وراء كل عظيم امرأة، أمي تريد أن أكون عظيماً، لذا تقف معي في مثل هذه المواقف».

(١٦) السباحة في عيني خليج يتوحش ص ٩٩.

(١٧) المصدر السابق ص ٤٣.

(١٨) المصدر السابق ص ٩١.

(١٩) كلنا نحب البحر ص ١١٤.

أما في قصة أغنية بيضاء في ليل دامس لعبد الحميد أحمد ففيها تكون الأم الصدر الحنون والحضن الدافئ والملاذ الأخير لابنها الذي يعاني من الاضطهاد والتسلط والعنف. وهو العنف الذي يمارسه ضده زوجها (ليس والده) إنها المعاناة الدائمة لأبناء الزوجة من زوج الأم، بل أن الأم في هذه القصة تتحمل الإيذاء والقسوة من أجل ولدها.

وغبط الأم هو النمط السائد في المجتمعات العربية، حيث تضطر الأم (غالباً) إلى منح نفسها لزوج جديد، ولكنها لا يمكن أن تتخلل عن أبنائها حتى لو تعرضت من جراء ذلك لمختلف صنوف العنت والإيذاء.

وهكذا فإن شخصية الأم تظل إيجابية وغموضاً للإشعاع الإنساني وموضعاً للاحترام والتقدير والقداسة.

### المرأة قبل الزواج:

ثمة نمطان رئيسان للمرأة/ الفتاة التي هي في سن الزواج وما تزال تنتظر، النمط الأول وهو في الغالب الذي سبق مرحلة النطف أو عايشها دون أن تطالع التغيرات الاجتماعية والثقافية التي واكبتها، وهذا النمط ينتمي إلى الأسرة التقليدية التي لن تفتح أمام الفتاة فرص التعليم بل ولم تعطها حتى فرصة مبارحة المنزل، والفتاة في مثل هذا الوضع غالباً ما تكون مسلوكة الإرادة عاجزة عن اتخاذ القرار الحر في اختيار رفيق حياتها أو حتى إبداء رأي ما في مثل هذا القرار المصيري، وهذا النمط من الفتيات نصادفه في العديد من القصص ولكن بدرجات متفاوتة من الاستلاب والتبعية، ففي قصة ضحية الطمع لعل عبيد علي<sup>(٢٠)</sup> تتحول خديجة نتيجة لطمع والدها ومغالاته في طلب المهر إلى عانس، ثم إلى كومة من بقايا امرأة كانت مضرب المثل في الجمال والحسن، بعد أن غادرها الخطاب واحداً إثر آخر.

وفي قصة المفاجأة لسارة النواف<sup>(٢١)</sup> تجد الفتاة نفسها مجبرة على الاستجابة لمعاكسات الهاتف، إذ ليس أمامها خيار آخر ما دام والدها قد حرّمها من التعليم وأوصد عليها الأبواب، ولماذا لا تسلي نفسها مع هذا الذي يواصل الاتصال بها وهي لا تعرف عنه شيئاً، إلى أن تكتشف في نهاية المطاف أنه زوج إحدى صديقاتها.

وفي قصة «قراءة داخلية» لمحمد حسن الحربي<sup>(٢٢)</sup> تحس الفتاة أنها تحولت إلى سلعة رخيصة حين تعرض نفسها على أحد الخطاب فيقول بأنها عانس، هي تحس أن العمر يضي بها دوغما رجل، دوغما طفل تقبله أو تمشح بيدها على رأسه، «يا حصّة، أنا أتحول إلى سلعة

تمر تدعكها الأقدام ماذا لو كان هناك رجل أفتح له الباب وأقول له هيت لك».

ولكن ماذا الذي أوصلها إلى هذا الدرك؟ إنه المجتمع - هكذا يقول المؤلف.

أما في قصة الرحيل «لشيخة الناحي»<sup>(٢٣)</sup> فإن حصيلة الكبت الاجتماعي المتمثل في قمع الأب وتسلطه تدفع بالفتاة إلى الارتقاء في أحضان الموت فيما يشبه الانتحار، فقرارها للحاق بفتى أحلامها بعد أن رفض والدها تزويجها له بسبب التفاوت الطبقي بين الأسرتين قادها إلى الموت وهو ليس بأسوأ من النهاية التي انتهت إلى خديجة في قصة «ضحية الطمع».

ومثل هذه النتيجة نصادفها أيضاً في قصة «آل مغضوب برسم البيع» لعبد الحميد أحمد<sup>(٢٤)</sup> فوالد عائشة الذي ينتمي إلى الطبقة المتميزة مالياً يرفض زواجها من الشاب الجامعي المثقف خريج كلية الهندسة من إحدى الجامعات الأوروبية، لأن هذا الشاب لم يجد عملاً في مجال تخصصه (وجد عملاً مساعداً لأمين المستودعات) وبذلك تتحطم علاقة الحب التي كانت قائمة لفترة طويلة بينه وبين عائشة، وينتهي عبد الله إلى الجنون حيث يعرض نفسه للبيع في ساحة عامة.

والغريب أن الفتاة في القصتين الأخيرتين تكون على قدر من العلم والثقافة، يمكنها في القصة الأخيرة من تبادل الرسائل مع حبيبها الذي يواصل دراسته في أوروبا، ومع ذلك فهي لا تملك أن تغير شيئاً في قرار والدها رفض زواجها من عبد الله.

أما النمط الثاني فهو نمط الفتاة المثقفة العصرية التي استطاعت أن تملك مقادير الأمور وتمكنت من إكمال دراستها الجامعية بل واستطاعت أن تقنع أهلها بقدرتها على العمل في الخارج بعيداً عن بلدها، ومثل هذا النمط نجده في قصة ظبية خميس «بعد الخامسة مساءً»<sup>(٢٥)</sup> فالبطلة تعيش في لندن، وتعمل في الصحافة وترتاد المقاهي والحانات، ولا تجد غضاضة في أن تلي دعوة رجل أوروبي إلى فنجان قهوة، ونراها قادرة على إدارة الحديث وعلى الرفض والقبول بنضج تام بل وأكثر اتزاناً من الشبان الذين ذهبوا للدراسة في أوروبا وارتغوا هناك في أحضان المومسات، عبد الله مغضوب في قصة «آل مغضوب برسم البيع» لعبد الحميد أحمد، وسعود مغضوب في قصة «عصافير الشتاء» لمحمد حسن الحربي، وعلي في قصة «جيني» لعبد الحميد أحمد، ويطل قصة «على حافة النهار» لعبد الحميد أحمد أيضاً.

وبعد، لقد حاولت في هذه الدراسة أن أتقصي نماذج المرأة كما

(٢٣) كلنا نجب البحر ص ٤٩.

(٢٤) السباحة في عيني خليج يتوحش ص ٤٣.

(٢٥) كلنا نجب البحر ص ٥٨.

(٢٠) المصدر السابق ص ١١٧.

(٢١) المصدر السابق ص ٢٦.

(٢٢) حكايات قبيلة ماتت. دار الكلمة للنشر. الطبعة الأولى بيروت ١٩٨٧.

وردت في القصص القصيرة التي استطعت الوصول إليها، وهي نماذج غطت إلى حد كبير الحالات الاجتماعية المتعددة للمرأة قبل الزواج وأثناءه وبعده، وإذا كنت قد أسهبت في الحديث عن المؤسسة الزوجية والآثار والتفاعلات الاجتماعية التي أحدثتها فيها مرحلة النفط سلباً أو إيجاباً، فإنني حاولت أن أقدم في الوقت نفسه تقصيّاً لأحوال المرأة بعد الطلاق ونظرة المجتمع إليها، وهي نظرة سلبية، غالباً، رغم أن المرأة لا يكون لها في معظم الحالات ضلع في عملية الطلاق بل إنها الضحية باستمرار لمثل هذا الجرم الاجتماعي.

صورة المرأة في القصة القصيرة في الإمارات لا تبدو مشرقة، رغم الاستثناءات القليلة التي نعثر عليها، والتي لا تخلو في الغالب من مغالاة، كما في قصة «مطيل والعفري» لمحمد حسن الحربي وقصة الرحيل لشيخة الناحي وقصة السباحة في عيني خليج يتوحش لعبد الحميد أحمد، ومعظم قصص محمد المر.

وتظل هذه المحاولة خطوة أولى نحو دراسة أكثر شمولاً لهذا الجانب البالغ الأهمية من جوانب القصة القصيرة في الإمارات.

**الدكتور سامي سويدان**

في

## **في النص الشعري العربي**

**مقابلات منمجة**

**صدر حديثاً**

## نمة الليل والورد

ممدد صن المربي



السيدة الجليلة، عالية المقام، ما أجملك. كم أنت جميلة مثلي. أي سر في عينيك الواسعتين. أي طعم حلو تشربته شفتاك المضمختان بأحر عليل. كم هو مرهف قدك، يانع مثل نضوج جسدي الفاتر، مهيب يختصر المدى ويحسر العين عما هو موجود سواه. أيتها السيدة النضيرة، أي رحم شكلك؟ من أين ترى بدوك، أين متهاك؟ بلا حركة تجسدين فعلاً. بلا كلمة تكتين قصيدة. بلا ماء طوفانك.

... وتضع الجهات ساعة بدء الرحلة معك، ساعة بدء الرحلة معي.

لا أدري كيف أبدأ حديثي معك، فأنا امرأة مثلك أيتها الجليلة؟ تعالي، تعالي أحدثك عن نفسي. أراي مدفوعة للكلام إليك: في داخلي، أيتها السيدة النضيرة، انشراخات رهية تصدأ لها نفسي، ولا أكاد أفكر معها في هذا الوجود، أصير عمياء لا أراه. شروخ، يا سيدتي الجليلة، أحسها تتوالى في حدوثها ولا أطيق احتلالها، إنها إنما كما انهدمت قوية لها دوي يضج لها رأسي، وأفقد معها اذني فلا أسمع. أخاف منها على نفسي كثيراً. أنا لا أعرف مصدرها. إني أعيش تأزماً لا أقدر على الحكيم عنه أو فيه إلى أي أحد إلاك، الوحيدة في عالمي. إنه يرتفع شيئاً فشيئاً، يصل ذروته.

أيتها السيدة الجليلة المقام، صار مؤكداً أنني سادفَع ثمن الذي يجري مرضاً لا يفيد فيه علاج، وربما موتاً مفاجئاً.

كنت، قبل بدء الانهدامات، أقرب صحي بافسراط؛ أتحرك كثيراً، اتغذى، وأنام طويلاً، صارت المسألة الآن صعبة علي. تدابرنا أنا ومزاج الاقبال على الحياة التي كانت يوماً مثقلة، صرت، كما ترين، أشكك بجدوى الحياة، بأن لي هدفاً يستحق أن أعني له بنفسني، ولم أهتم؟

يفرق هذا الخارج في موته الأسود، وأراي معك وحدك، في الداخل، شمس نهار. يغيب هذا الخارج ب كله عن قلبي وعيني، يقذفني بكلي إلى كلي، فيلملم بعففي بعففي، ليتناسك في وجه الوحدة الأليمة، في غرفة تبدو قبراً مختلفاً عن كل القبور، متميزاً عن كل القبور، يأخذ اختلافه وتميزه من اختلاف ألي عن الأم الناس، وتميز حزني عن أحزان المخلوقات كلها في هذا الكون الفسيح، الضيق، المقبرة؛ هذا الكون المملوء بالأحياء، الخالي من الأحياء، الفارغ من أي حياة.

معك في الداخل شمس نهار عندما تبتلعني غرفتي من هذا الخارج، هو يفرق في ليله الميت، وأنا يشيعني هذا السكون المطبق، المخيف من حولي. إلى موتي البارد داخل هذي الجدران الأربعة، داخل هذا الجسد. تبتد روعي فتصقع مثل عصفور في ليل شتاء مطير؛ لا أحد هنا، لا أحد هناك، ولا أحد في أي مكان، إلا أنت تجعليني في الداخل شمس نهار. تستمعين إليّ كأجل امرأة صديقة التقيتها في حياتي القصيرة، الطويلة، الطويلة. أنت سيدة جليلة مثلي، بإشارة من طرفك تخرج الشمس من الأرض على السماء، وبإشارة يغوص القمر على الأسماك في البحر. كم تؤانسيني أيتها السيدة الجليلة، كم تأنسك روعي الباردة المرتحفة. كل ليلة، عندما التقيك، يتوقف هذا الشخب المؤلم في قلبي وتنفرش ضلوعي. أنت، أيتها السيدة الجليلة، أيتها الجليلة، وحدك أحبك. وحدك الباقية على حيي. أنت الجليلة الوفية، البديعة اللطيفة، رائحة الجمال، فائقة الشفافية، نقية القلب. سامية الروح. أنت، أيتها السيدة الجليلة، الوفية، البديعة اللطيفة، الرائعة الشفيفة، النقية القلب، العالية الروح. أنت وحدك حيي والآخرين كرهني. وحدك جنني والآخرين جحيمي. أنت اختصار الوجود في وجه قمري وديع. اختزال الحياة في مساحة يمتزج فيها أبيض بأصفر رائق. أيتها

أنا لا أتهم نفسي بالكذب ظلماً؛ أراي مظلومة بالذي يحدث لي: هل لديك تفسير لهذا؟ كم الذي يحدث لي قاس إلى حد الموت. الموت ربما أهون علي منه. اكتشف، أيتها الجلييلة، أنني اكتشف يوماً بعد يوم، أنني لست قوية لأتخذ أي قرار، أي قرار أفصل فيه بين عاطفتي ومصلحتي في هذي الحياة. أسألك، فأنت مجربة: ترى هل يندفع أحدنا إلى شيء دون أن يجد فيه إشباعاً ما؟

دائماً، نعم، دائماً، صدقيني أيتها العالية الروح، تختلط علي هذي المسألة تجاه أمور تنهض أمامي هكذا فجأة بلا مقدمات. الأمر المحزن الآخر، أيتها الصديقة، أن الانسان، وأنت مثلي انسان، يتهيب من نشر خباياه المفجعة على شفاه الناس. الناس أغلبهم يفتقد الميل إلى المشاركة، هؤلاء، لو تدرين، جحيم لا يطاق، إنهم لو عرفوا ما أريده، ما أحدث نفسي به، فلن يصنعوا إلي بحيادية. صدقيني أنهم لا يحبون أمثالنا، أنا وأنت، إلا إذ كنا على علاقة سيئة بالحزن الضروري. يا صديقتي الوفية الحقيقة أقولها لك؛ إنهم كانوا ينظرون إليّ كمزيج من الليل والورد، وكلما كنت أقرب منهم بمزيجي هذا، يقولون (إن القمر يقترب) لكنهم أحرقوا أشياء كثيرة داخلي تصعقني إن تذكرتها. الآن. كنت ألتذ لافتنائهم بي، لأنني كنت أحسب أن هذا الافتتان قوة تزيد فيهم حب الجمال، لكن، وهذا ما يفجعني، ولد عقابي من رحم لذتي الصغيرة هذه، وعلمت، بعد زمن، أن جبههم لي هو تكشفية انتهت، يا سيدتي، انتهت... بتأؤب مغرق في الاملال... إنه فصل آخر من المهزلة هذي التي ابتسم لها المأ.

أنا، وقد لا تلاحظينه، دائمة البسمة، لأنني دائماً أراي أمام مهزلة بشرية لا تكاد تنتهي فصولها أبداً. دائماً أراهم يضحكون، لكن بعد سنوات وسنوات، اكتشفت أنهم يضحكون من صعوبة البكاء...

أمري غريب، أليس كذلك؟ لكن الأغرب هو أمرك أنت. تعالي، قولي لي: أليس لك فم ولسان وشفتان، مثلهم؟ أليس لك قلب لا يتسع لكلام، وصدر لا ينغلق على بوح؟

أنا أدري أنك مثلي؟ لك قدرة على فعل ما أفعله، لكنك لا تودين عمل شيء غير سماع ما أقوله، غير ما أشكولك منه، لأنك، ببساطة، لا تريدان أن تكوني جحياً مثلهم، مثل هذا الخارج المارب مني بصلفه وعناده، بعماه وخطرسته، الخائفة منه بضعفي على مواجهته، بكرهي له كله بلا تفاصيل... وهل مهمة التفاصيل لجسم مكروه من رأسه (السمة تفسد من رأسها).

بصمتك الموشك الكلام، بوجهك الحاني، ويعينيك البرشتين مثل السياء، صرت سيدتي القرية من قلبي، صرت الحبيبة، مكانك إلى جانبي هنا، سيرك عند سريرتي، تطلين علي بصمت

مثل كلام جميل، وبصمت ترقبين حواراتي الجسدية في ليلي العجيب، ونهاري المنفلت من حسبة الزمن.

آآآ يا سيدتي، آه. أنا أبكي بدمع أكثر ملوحة من دمع أي أحد. أنا أتألم من قرن كامل، من قرن، منذ الآه الأولى التي خرجت من شفتين لبشر مثلنا، أنا وأنت، آه يا سيدتي، آه. أنا لا أدري عما أتحدث، أثقلت عليك... أثقلت. هل تسمين حديثي هذا هذيائاً، عبثاً؛ لا بأس، فليكن، سميّه ما شئت، فانا لن أتوقف عن الكلام، ولم أتوقف عنه؟ أنا أحب الحياة، أنا مخلوقة لأحيا، انظري إلى هذا الجسد المتناسك، هاه، أنظري... انظري، لا أحد هنا غيرك، دعيني أتفحصه معك وأنت احكمي، فانا أثق بكل ما تقولينه. لحظة واحدة من فضلك قبل أن تتكلمي، لحظة واحدة كي ألقي عني هذي الملابس الهم. انظري... ما رأيك؟ قولي أيتها الجلييلة، أرجوك ماذا ترين؟ حتى نفسي لم تصدأ، عواطفي لم تصدأ.

أصمت الآن لأستمع إليك، تكلمي أيتها الطيبة القلب، الشفيفة، يا صديقتي... .. أصمت الآن كي تتكلمي، تكلمي، قولي الحقيقة مثلاً قلتها أنا قبل قليل، قولها ولا تتحرجي من شيء.

لا، لم أنغلق على نفسي، ولم أنطو. لم يبتلني الحزن في جوفه ويلفني بدفته البارد. أنا أوافقك (مثل كهف في جبل ثلج هو جوف الحزن الكبير) لكن قلبي ليس قلب راهب، أيتها السيدة الجلييلة، ليقبل بالتذاذ أن يصير ذبيحاً. وإلى متى الانتظار؟ أو تريدان أن أجلس حياتي كلها أغزل للصبر ثوباً، أو ليس غير الدموع أمامنا عندما تنكسر الأحلام؟ لم أترك الحزن يغضني ويفعل بي ما يشاء بعد أن فعل الاشتواء العنيف ما يشاء؟ صحيح أن لذك يومه الذي اغتيل فجأة، لكني، أيتها الجلييلة، لن أدع نهار ما بعد الفجاءة المفجعة ينال مني. كيف تريدني روحاً تعباً بعد أن كنت سيدة التعبير؟

كنت أسبر اختلاجات الناس واحساساتها، ألتقط كل ما في نفس أحدهم: نامة حزن، رغبة انتشاء أدخلها ارتجافها العنيف. وجوههم كانت تنبئي بكل ذلك فاستجيب لمن أشاء وألتذ. الآن، الآن، الآن أيتها السيدة الجلييلة، الآن أنت وليس غيرك تقولين ما يجتاحني بشميمه المميت من كلام، تريدان منح هذي الرائحة القاتلة ثباتاً، وحدة، لتدمير البقية الباقية من كياني. هل أنت مثلهم جحياً، جحياً في قربي، بجاني، وسط أشياء الصغيرة الحميمة، بيني وبين جدران غرفتي.

تعالي لأقبلك، تعالي لنبقى صديقتين جليلتين، فلولاك أيتها المرأة الشفيفة لمت من زمن.

# بنية المرأة النرجسية

في قصة (الليل والورد) لمحمد حسن الدبي

هاتم الصكر

القصة في الامارات حديثة العهد «وأن عمرها قصير»<sup>(١)</sup> مقايضة إلى ظهور القصة في أقطار عربية أخرى، مما يدعو إلى الشك حتى في مستواها ويتساءل إن كانت «هناك قصة ناضجة في الساحة المحلية كشكل من أشكال التعبير الفني»<sup>(٢)</sup>.

وتحلينا تلك الدعوات إلى ظروف خارجة لا نجدها مانعة لظهور قصة فنية حديثة. فالعزلة والنشر المحدود وغياب الموروث القصصي المحلي، تلغيها - كمبررات - ما تؤمنه النماذج القصصية العربية، وما تستثيره التجارب التجديدية من تفاعل. إن تحديد أوائل السبعينات كبدية لكتابة قصة فنية حديثة في الامارات يجب ألا يكون حائلاً دون المطالبة بمزايا سردية، لاحظ الباحثون ضعفها من خلال تركيز المحاولات القصصية المعاصرة على (الوصفيات والسرديات وعلى طريق الحكاية)<sup>(٣)</sup>. إننا لا نتظر أن تتمر قصة الامارات بدورة حياة أولية، وكأنها غير مسبقة بتجارب عربية مجاورة وذات أثر. بل نفترض أن ثمة عوامل تسرع الولادة، وتختصر مراحل النمو، وتنقل بالتأثير مزايا فنية حديثة يتطلبها السرد، ولا يغني عنها القول بحدثة العهد ومتاعب النمو أو العزلة الحضارية.

- «أي نار سيسوس، أيها الصبي الساذج، فيم حاولتك القبض على صورة خادعة؟

إن ما تراه ليس سوى الظل الذي أحدثه انعكاس صورتك على الماء...»

- ويلاه إن ذلك الصبي الذي يترأى لي ليس غيري أنا. إن صورة وجهي لا تخدعني. إنني أحترق بنار حبي لنفسي. وإنني أشعل بنفسي النار التي أشعر بها...»

(\*) أوفيد / مسخ الكائنات

١ - فائض النشأة وحدثة السرد:

تقوم دراستنا هذه، على تحليل قصة محمد حسن الحربي القصيرة (الليل والورد)<sup>(٤)</sup> احتكاماً إلى قوانين السرد القصصي ومستوياته وتجلياته البنائية محاولين استنطاق الخطاب المتحقق، غير مغفلين ما أخفاه المبنى وغيبه. مستثمرين تقنيات الحدثة القصصية التي تحكم بها قصة الامارات المعاصرة رغم ما نقرأ من دعوات تذكرنا بأن نشأة

(\*) أرجو غلصاً مطالعة القصة - التي سبقت هذه الدراسة - قبل قراءة الدراسة.

(١) الليل والورد - محمد حسن الحربي - قصة - مجلة (شؤون أدبية) السنة الثانية - العدد ٦ - صيف ١٩٨٨. ص ص (١٩٨ . ٢٠١).  
أرجو ملاحظة فهرست العدد حول العنوان.

(٢) ٣ - كلنا . . كلنا . . كلنا . . نحب البحر - قصص قصيرة من الامارات - المقدمة ص ١٥ ط ١ - ١٩٨٦ - اتحاد كتاب وأدباء الامارات. ودراسة الاستاذ عبد الحميد أحمد في الملتقى الأول للكتابات القصصية والسروائية في الامارات. منشورات اتحاد كتاب وأدباء الامارات - ط ١ ١٩٨٩ ص ١٣.  
(٤) الخروج من البحر - رواية نقدية للقصة القصيرة في الخليج العربي - رعد عبد الجليل جواد - ط ١ (١٩٨٧ - مطبعة دار الشعب - القاهرة - ص ٤٥.



ولا نشك في أننا نعيد بهذا الاعتقاد، هبة الوعي القصصي الذي يمتلكه القاص وهو يختار أدواته ويتجه إلى حقله الكتابي والابداعي . وهذا كفيلاً بتعويض التأخر الزمني، واستثمار ما أسميه فائض النشأة مما يفترض تجنب قصة الامارات عثرات البداية التجريبية وأطوار النمو البدائية .

أما ما نراه من كتابة قصصية لا تستجيب لشروط الحداثة السردية، فتفسيره يكمن في ضعف الوعي بالعلاقة المفترضة بين القصة والعالم أو تخلف النظرة إلى القصة كنوع من اللوازم يعكس حالته ويوثقها بتبعية .

## ٢ - الليل والورد :

### ثنائية الخارج والداخل

تقوم قصة محمد الحربي (الليل والورد) على ثنائية الخارج والداخل أو العالم والذات . بدءاً من العنوان، الذي يقابل الليل والورد . ومن المدخل الذي ينشطر فيه الكون إلى خارج « يغرق » في موته الأسود » وداخل يضيء كشمس النهار .

ولإحكام ثنائية الخارج والداخل، جعل القاص القصة بضمير المتكلم المفرد، حيث يتبين لنا أن القصة كلها عبارة عن مونولوج بين المرأة ومرآتها . وسنجد أن تعرفنا على أن الأنثى يتضح بقرينة لغوية (إنشائية) وليس بحدث درامي، وبعد تسعة أسطر من بدء القصة، حين تقول الأنثى الساردة «أنت سيدة جلييلة مثلي» . ولكننا لا نتعرف على المخاطبة إلا في السطر الأخير من القصة حين يرد في المونولوج قول الأنثى الساردة: «فلولاك أيتها المرأة الشفيفة لمت من زمن» مما يحتم قراءة القصة ثنائية بهدي هذا البوح والكشف الصارخ .

إن السرد يبنى إذن على مونولوج مطول، تحدث فيه أنثى (دون إسم) مع مخاطبة غير مسماة، تتناثر صفاتها على أنها (قرين) أو شبيهة للمتحدثة . وهذا أيضاً معروف بالصفات لا الأفعال كالقول مثلاً «أنت الجلييلة الوفية، البديعة، اللطيفة، رائحة الجمال، فائقة الشفافية، نقية القلب» .

إن قراءتنا المتكررة للقصة، ومسحنا لأركانها وزواياها وما يختفي وراء الخطاب من أحداثها، لن يزيدنا تعرفاً على بورتها . ذلك أنها تقف في لحظة سكون متكررة لا ينمو فيها شيء . فالقصة بدأت وقد انتهت كل شيء . اختارت المرأة جدران غرفتها سوراً يحميها عن العالم الخارجي الغارق في الظلام . واتجهت إلى المخاطبة التي سنعلم أخيراً أنها مرآتها . وارتاحت لمخاطبتها لأنها نسخة عنها . وهذا التطابق مع المرأة كقرين، يهيء القارئ لقبول لحظة التناهي بين المرأة ومرآتها في نهاية القصة . وهو التناهي الذي سيكون موضع دراسة وتحليل عبر تفكيك عناصر القصة أولاً، وإعادة بنائها بهدي الجملة الكبيرة التي تقولها، إن نحن تابعنا رولان بارت في وصفه

القصة القصيرة بأنها كأي نص «عبارة عن جملة كبيرة»<sup>(٥)</sup> . ونستطيع أن نستخلص جملة محمد الحربي في قصته هذه، ونلحقها بأنها كناية عن الهروب من العالم بعد الاصطدام به والانكفاء إلى الذات عبر مفهوم صوري هو المرأة .

ولكن مستوى السرد في (الليل والورد) لا يعطينا (معنى) مستخلصاً بل يحيل إلى شبكة أخرى من المحذوفات والمغييات . مما يذكرنا بقول أمبرتو أيكو بأن النص إذ يتميز عن الانماط التعبيرية الأخرى بتفقدته فلغماً لأنه «نسيج من المسكوت عنه» أي ذلك الذي لا يظهر على السطح، بل على مستوى العبارة»<sup>(٦)</sup> .

وفي (الليل والورد) تكون حصة المسكوت عنه أكبر من الملفوظ، إلا أنها لا تعني شيئاً لأنها مختزلة إلى (كلام) يتداعى عبر المنولوج ولا تشي به الأحداث . في (الليل والورد) ليس ثمة أحداث . لقد هيمن السارد المتكلم، وفاض بوجه حيث أرادت الشخصية المتحدثة وسكتت عما تريد السكوت عنه . حتى أننا لا نفهم سبباً مباشراً لهروب المتحدثة من العالم وانكسار حلمها سوى تلك الاشارات الضمنية: «لكنهم أحرقوا أشياء كثيرة داخلي تصعقني إن تذكرتها» . وقولها الذي يرشح محمولات الخطيئة «ولدت عقابي من رحم لذتي الصغيرة» . إذا أضفنا إلى إيماء المواجهة مع الخارج قولها إنها بعد سنوات وسنوات اكتشفت أنهم - أي الناس - يضحكون من صعوبة البكاء . هؤلاء الناس الذين وصفتهم الساردة بأنهم الجحيم: «وحبك جنني والآخرين جحيم» في إحالة عابرة لجنان بول سارتر، تكررت ثانية في قولها «هؤلاء لو تدرين، جحيم لا يطاق» .

ولكن، من هم هؤلاء (الآخرين) أو ما هو جحيم المتحدثة الذي هربت منه إلى نفسها، إلى صورتها في المرأة؟

يقول بارت «لا معنى لأن يقدم السارد المعلومات لنفسه بدل أن يقدمها للقارئ» فالسارد بذلك يخفي إذ يتوقف عن التشخيص والبوح، بعض المعلومات التي يعلمها هو جيداً فيما يجهلها القارئ»<sup>(٧)</sup> .

وفي حال سارد (الليل والورد) فثمة أكثر من سبب لشعورنا بجهل ما يحدث فالقصة مروية بلسان السارد بضمير المتكلم الشخصي وهذا يتيح لكشافة أكبر من الترميز أن نتحقق عن طريق اللغة .

كما أن المخاطبة (قرين) فهي أقرب إلى الذات الساردة من

(٥) التحليل البنيوي للقصة القصيرة - رولان بارت - ترجمة د. نزار صبري . الموسوعة الصغيرة - بغداد - ط ١ - ١٩٨٦ - ص ٣٣ .

(٦) القارئ النموذجي - أمبرتو أيكو - ترجمة أحمد بوحسن - مجلة آفاق - الدار البيضاء - العدد ٨ - ٩ / ١٩٨٨ - خاص بطرائق تحليل السرد الأدبي .

(٧) بارت - التحليل البنيوي للقصة القصيرة - ص ٨٧ - مصدر سابق . وقد اخترت عبارة الترجمة المغربية (آفاق - ص ٢١) لأختصارها ودقتها .

سواها. إنها هي، فما تقوله لها زائد وغير ضروري، فهي تعرفه تماماً.

أخيراً: يزداد شعورنا بجهل ما تعرفه الساردة كون الخطاب القصصي يبدأ بعد انتهاء القصة، في الليل وراء جدران الغرفة الأربعة، وأمام مخاطبة مجهولة تعرف في الجملة الأخيرة من المونولوج أنها المرأة.

ولعلني أستطيع إضافة سبب رابع لفراغ الخطاب القصصي من السرد المطلوب، وهو يتعلق بهوية السارد. إنها أنثى. ولا تستطيع في مساحة البوح أن تتطلق لأكثر مما وصلت إليه. فالقاص إذ يضع قناع المرأة المغدورة لا يطلق خطواتها وصوتها في الخارج لتجد منقذاً، بل يدخلها إلى غرفتها لتتاجي نفسها عبر المرأة خلاصاً وحلاً. لقد شخص دارس مغربي (الأنثى المؤنث / المثقف) بأنها مجال وسيع وثري للمونولوج بمظهره الواعي واللاواعي «من حيث هو ملتقي القهر البطريكي والروحي والاجتماعي»<sup>(٨)</sup>.

إن السرد لا يعني عرضاً زمنياً لتسلسل الأحداث ولكنه من جهة أخرى يعني تجديداً شاملاً لعلاقة الشخصية مع سواها من شخصيات القصة، سواء بما أتيح قوله عبر الخطاب أو المتبني الحكائي، أو ما لم يقل رغم أنه وقع فعلاً في المتن الحكائي وأشير إليه اختزالاً أو إيماءً<sup>(٩)</sup>.

أما السارد فهو الذي يتم السرد فعلياً. وهو المنجز للغة الواصفة<sup>(١٠)</sup>. وهو يعطي للخطاب السردى ملموسية لأنه كما يرى الجنجوبوم - صورة ملموسة للاتصال وتحيين إنساني للسرد مجسداً بواسطة أشخاص. رغم أن السارد شأنه شأن الشخص ليس إلا كائناً ورقياً كما يرى بارت<sup>(١١)</sup>.

إن قصة الحربي تثير إشكالية خطيرة هي الأجناسية الأدبية. فما دام السارد لا يقدم مستوى سردياً متكاملًا (بالحدث والشخصيات وفضاء السرد) فإن السؤال عن هوية النص الأجناسية يكون مشروغاً. فما الذي يميز السرد عن سواه من الأجناس إن نحن لم نجد وراء الخطاب السردى، قصة ما؟.

(٨) مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية - من التأسيس إلى التجنيس - نجيب العوفي - ط ١ - ١٩٨٧ - المركز الثقافي العربي - بيروت - الدار البيضاء - ص ٥٥٤.

(٩) المتن الحكائي هو ما وقع فعلاً. والمبني هو الكيفية التي يتعرف بها القارئ على ما وقع - ولتوضيح أشد تراجع مقالة توماشفسكي (نظرية الأغراض) في كتاب (نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلياتيين الروس - ترجمة إبراهيم الخطيب. ط ١ - ١٩٨٢ - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت ص ١٧٥ وما بعدها.

(١٠) من أجل سيانية تعاقبية للرواية - فلاديمير كرزفسكي - ترجمة عبد الحميد عقار - عدد آفاق الخاص - مصدر سابق، ص ١٦٢ وما بعدها.

(١١) رولان بارت - التحليل البنيوي - مصدر سابق - ص ٨٩.

فحضور السارد هنا لم يشعرنا بغيب المؤلف فحسب، بل بغيب السارد كوسيط بين الكاتب والنص.

إن المونولوج الذي يستغرق القصة كلها معروف بصيغة المتكلم النحوية (أي عائدية الضمائر إليه) وليس بمعناه السردى (أي عودة الأحداث إليه في المتن الحكائي). رغم أن ضمير المتكلم (المفرد) «أنسب وأقرب إلى آلية المونولوج»<sup>(١٢)</sup>. فالمونولوج يعبر عن انقطاع الصلة بين الذات والخارج. ويعتبر «دليلاً على عدم الوثام والانسجام مع الواقع الخارجي. وصرخة احتجاج مخنوقة في وجهه»<sup>(١٣)</sup>. فهو انكفاء إلى حوار الذات مع نفسها، وهروب إلى حصون النفس وقلاعها التي تشعر الذات داخلها بالأمان والسلام والحرية.

وإذا كان النسيج النصي في (الليل والورد) يحمل تلك السمات التي هي ثغرات في جسد السرد، فإن القارئ سيدرك أن (تجريد) القصة هو أمر أبعد من التطهر من الخارج وعلاقاته الملموسة.

إن القارئ يستطيع حل هذا (التجريد) الغارق في المونولوج اللغوي على أنه وقفة شاعرية إزاء حدث وليس حدثاً متقولاً بشاعرية. فالشخصيات دون أسماء. والزمن الخارجي عام غير محدد. كما أن زمن السرد الخاص خلو من أية علاقة سجلتها الذاكرة لينيها الخطاب السردى. ويبدو لي أن تلك إحدى سمات القصة لدى الحربي. فقد سجل دارس آخر هو رعد عبد الجليل جواد ملاحظة مهمة حول الذاكرة التي لعبت دوراً تدميراً في نمو الشخصية. ويعزز رأيه هذا بحكم نقدي آخر هو عدم استطاعة الحربي أن «يقدم بعداً استشرافياً ومستقبلياً بالإضافة إلى افتقار شخوص المجموعة إلى القيمة الفلسفية» معللاً ذلك بإعطاء القاص للشخوص «تركيزاً متميزاً عن الحدث ودون موازنة»<sup>(١٤)</sup>.

إن الشخصية تهيم على السرد بشكل مطلق لا يدع أي مجال لتنفيذ منه أساسيات الحدث وهذا يشجع الدارس على تفسير اللجوء إلى المونولوج في هذه القصة بأنه هروب من الحدث لصالح الدعايات الذاتية.

فالمناجاة المونولوجية المتاحة بانجاء الخطاب من الذات إلى الذات عبر وسيط أقرين مرآتي، لا تعكس إلا اهتماماً بالشخصية خلواً من الحدث. وكأنها هي ذاتها مركز الأحداث وبؤرتها. تتجمع أو تلتئم عندها ثم تنعكس إلى الخارج. مع ملاحظة أنها تعكس ما تريد أن تعكسه وحسب.

وهذا البناء السردى يأتي مختلفاً في المعتاد، تنقصه ما سبق أن أسميناه معلومية الحدث من قبل السارد ومجهوليته من قبل القارئ.

(١٢) نجيب العوفي - مقارنة الواقع - مصدر سابق - ص ٥٣٦.

(١٣) نفسه - ٥٣٤.

(١٤) رعد عبد الجليل جواد - الخروج من البحر - مصدر سابق - ص ٤٥ - ٤٧.

وليس هذا تحفيزاً أو استشارة للقارئ كي يكمل البياض أو يملأ فراغات النص أو يستنتج الخطاب بما سكت عنه ولم يلفظه. فليس من مسكوت عنه كما يبدو وإنما هي استعاضة بالشخصية عن الحدث. وبالضمير النحوي للشخصية عن وجودها الورقي في الخطاب.

### ٣ - المراتية: النرجسية والبوح

تتخذ المرأة في قصة الحربي مكانة مهمة. فهي القرين الذي نكتشفه آخر القصة. إن القارئ لا بد له من القيام بقراءة ثانية للقصة بعد إكتشافه أن المونولوج موجه إلى المرأة. أو إلى الذات عبر المرأة. فالصفات المبثوثة للمرأة لا تكفي لتخصيصها. وإنما ينصرف الذهن إلى استحضار صورة (القرين) دون تسمية محددة.

أما حين نكتشف في العبارة الأخيرة أن المخاطبة هي المرأة فإن تراتباً آخر للأولويات سوف يفرض علينا قراءة جديدة هي التي ستقوم فيه بوضع المرأة بدل المخاطبة المجهولة في ثنايا القصة. إن النص - حسب أمبرتو إيكو - وأولية تعيش على فائض قيمة المعنى الذي يدخله فيه المتلقي<sup>(١٥)</sup>. وما يتحصل لدى المتلقي لنص الحربي ليس بالشئ القليل حتى يهمله. إنه فائض قيمة معنى، ينتجه النص قبل أن يعيد المتلقي انتاجه. ومفتاح مهم يفرض دخولاً جديداً إلى مغاليتي النص وأسراره. إن المرأة تفترض صورة للذات المتمرئة فيها. وإذا ما تركز النظر في المرأة لاستجلاء صورة الذات، نكون قد دخلنا في مفهوم (النرجسية) كما تطرحه الاسطورة.

فإحدى وظائف المرايا - كما يقول فوكو - أنها تضاعف. وهذا يعني أنها تكرر الأصل بما يسمح لنا برؤيته مضاعفاً. وهي بذلك تؤكد الذات وترى جوهرها. إنها تهنا بذلك ما يسميه فوكو «تعزيمه القرين»<sup>(١٦)</sup> أو «التماهي بصورة القرين» كما يقول لاكان وهو يتحدث عن المرحلة المراتية<sup>(١٧)</sup> التي يرى أن لها أثراً خطيراً في تشكيل الذات منذ أن يعي الصغير انعكاس المرأة باعتباره كائناً واقعياً يحاول الإمساك به أو الاقتراب منه حتى يتعرف على الآخر باعتباره صورته، ثم يتطور بالمعرفة ليغدو ضرباً من لجوء الذات للذات.

تعطينا المرحلة المراتية إذن، درس التماهي وهو في بدايته. لذا يظل حضورها المتأخر مذكراً ببدايتها. فهي أنسب وعاء لحوار الذات مع نفسها.

(١٥) امبرتو إيكو - القارئ النموذجي - آفاق - مصدر سابق - ص ١٤٠.

(١٦) الوصيفات - ميشال فوكو - ترجمة مصطفى السنائي - مجلة بيت الحكمة - الدار البيضاء - العدد الأول - السنة الأولى - إبريل ١٩٨٤ ص ٤٧ - ٦٠ ومقالاته تحليل للوحة شهيرة لليوناردو سكوز يظهر فيها الرسام وأسرته الموديل الملكية منعكسين في المرأة.

(١٧) جاك لاكان - مرحلة المرأة باعتبارها مشكلة لوظيفة الأنا - ترجمة مصطفى كمال مجلة بيت الحكمة - العدد الثامن - السنة الثانية - نوفمبر ١٩٨٨ ص ١٧٧ - ١٢٤.

إن المرأة ترينا ما تقتضيه أعماقها المضيق. أما القاص فيرينا مالا يظهر بالمرأة بل مالا تستطيع المرأة إظهاره نظراً لطبيعتها الانعكاسية. «ورغم كل ما نقوله عما نراه، لا يأتي ما نراه قط إلى ما نقوله»<sup>(١٨)</sup>. وذلك بحكم جدل السطح والعمق أو الداخل والخارج.

إن المرأة فرصة لتأمل الذات. لكنها دلالة وصورة ورمز. وهي رغم اقترانها بالوعي والتعرف الواعي «فإن وجودها المادي - بوصفها عاكساً يعكس صورنا - يساعدنا - بمعنى أو بآخر - على أن نرى أنفسنا. ويمكننا من أن نرى صورتنا على صفحتها فيتسع وعينا بأنفسنا.» كما يقول جابر عصفور وهو يتحدث عن دلالة المرأة في أدب طه حسين<sup>(١٩)</sup>.

وإذا كانت المرأة تسمى للذات فرصة التماهي بها وتحقيق أو تأكيد نفسها، فإنها إلى جانب ذلك فرصة للتعبير عن نرجسيتها. فالمرأة في التفسير الحديث هي امتداد لصفحة الماء الرقراق التي رأى نرسيس وجهه منعكساً عليها.

لقد أصبح نرسيس منذ رأى وجهه في مياه النبع، وقوداً للنار التي كان يشعلها في صدور الفتيات «لقد سحرت لبه صورته المنعكسة على الماء فوقع في غرام طيف حسبه جسداً وهو لا يعدو أن يكون ظلاً»<sup>(٢٠)</sup>. وبقي يحاول القبض على صورته في الماء ويناجيها حتى ذهب جماله وشبابه ثم مات. ولما أراد الناس حرق جثته كما هو معتاد وجد أنها اختفت «وإذا زهرة النرجس قد ظهرت مكانها تحمل قلباً زعفراني اللون تنبثق منه وريقات بيض»<sup>(٢١)</sup>.

فإذا كانت المرأة تضاعف صورة الذات المتألمة نفسها، وزهرة النرجس تحمل محل جسد نرسيس الميت دون معانقة صورته في الماء فإن حضورها معاً يؤكد بنية نرجسية مراتية تتأزر لتأكيد حب الذات لدى بطلة قصة (الليل والورد).

لقد أصبح الوصف بالنرجسية تعديداً لمعنى التسمية ومغزاها. فالوصف بها يدل اليوم على الإعجاب المرضي بالذات. وهو يتحقق دون شك بسبل متعددة منها التأمل في المرأة.

وفي (الليل والورد) نستطيع استنباط أدلة لغوية تتيحها لغة السرد لاثبات التماهي في المرأة والنرجسية التي وقعت فيها الساردة.

فهي تخاطب المرأة بالقول: «كم أنت جميلة مثلي. أي سر في عينيك الواسعتين أي طعم حلو تشربته شفتاك المضمختان بأحمر عليل. كم هو مرهف قدك. يانع مثل نضوج جسدي الفاتر».

(١٨) فوكو - الوصيفات - مصدر سابق.

(١٩) المرايا المتجاوزة - دراسة في نقد طه حسين - جابر عصفور - ط ١ - ١٩٨٣ الهيئة المصرية للكتاب ص ٢٦.

(٢٠) مسخ الكائنات - أوفيد - ترجمة وتقديم - د. ثروت عكاشة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط ٢ - ١٩٨٤ - ص ٨٦ - ٨٨.

(٢١) نفسه - ص ٨٨.

(صفحة الماء) فبات قربها ثم نبتت زهرة النرجس مكان جسده؟  
تقول الساردة للمخاطبة:

«يفرق هذا الخارج في موته الأسود، وأراني معك وحدك، في الداخل، شمس نهار... معك في الداخل شمس نهار عندما تبتلعني غرقتي من هذا الخارج، هو يفرق في ليله الميت،.. إلا أنت تجعليني في الداخل شمس نهار».

إن هذا التهاهي لا يعادله إلا الابتعاد عن الخارج. ولا يمكن أن نغفل هنا الاشارات الجنسية الواضحة والعرى أمام المرأة. مما يقود إلى اتهام الساردة بنوع من المثلية التي تتطور عن النرجسية والابتعاد عن الآخرين بحجة أنهم الجحيم.

لقد هيمن السارد المتكلم وألغى الأفعال والأحداث. إلا أن ضمير المتكلم المفرد أتاح بناء مونولوج انشائي طويل جعل قصة الصوت الواحد أشبه برسالة إلى الذات عبر وسيط هي المرأة.

إن (القرين) والصورة المرآتية والذات الساردة إضافة إلى الضمير النحوي المباشر تسمح للقراءة المدججة بنوايا الاتهام النرجسية أن تجد لها أكثر من دليل. أما النهاية فإن صياغتها الشبيهة ببيت القصيدة في الشعر العربي يذكرني بذلك الضرب من المفاجآت الختامية التي لاحظ ينحنباوم ورودها في القصة الأمريكية القصيرة. فيما نجد أن اقتراح اللغز أهم من حله عند القصاصين الأمريكيين الذين أولعوا ببناء القصة على لغز أو أخطاء يحتفظ به بالدور المحرك للحبكة على النهاية<sup>(٢٤)</sup>.

إن المعنى يجب ألا يكمن في نهاية القصة القصيرة. بل يجب أن يتخللها حسب بارت<sup>(٢٥)</sup>. لقد أدى تغير النهاية بالافصحاح عن المخاطبة (المرأة) إلى إعادة قراءة القصة ثانية لترتيب الضمائر والصفات بموجب الاكتشاف الذي أخفاه الكاتب حتى آخر جملة من قصته. وقد أخفاه على مستوى البناء كله.

إلا أن نهايات كهذه لا تناسب إلا مونولوجات إنشائية كتلك التي بنى على أساسها خطاب السرد في قصة (الليل والورد). فالليل ليس إلا الفضاء الزمني المطرود إلى الخارج. وهذا ما وجدته في عدد من قصص الكاتب نفسه<sup>(٢٦)</sup>.

لقد كنت أزمع قبل أن أتجه إلى دلالة المرأة والنرجسية أن أدرس

كما تستعرض جسدها عارياً وتقوم بما تسميه «حواراتي الجسدية في ليلى العجيب». إن التعارضات بين الداخل والخارج تؤكد بقراءة الجملة القصصية التي يحكيها السرد: وهي جملة مرآتية نرجسية متاهية كما رأينا.

أما التقنيات الأخرى فسوف نقف عندها في الفقرة اللاحقة معززين رأينا الذي بسطناه آنفاً.

#### ٤ - تقنيات سردية:

يتأكد باختصار ضمير المتكلم المفرد وغياب التسمية ومفاجأة المرأة المخاطبة في ختام القصة، البناء النرجسي الذي وصفناه آنفاً.

وسوف نحاول هنا أن نقف عند العنوان فهو ذو حولة خطيرة توجه القارئ كما توجهه الخاتمة وهيمنة السارد المتكلم والمرأة المخاطبة.

فالعنوان ليس عتبة نعرها إلى النص. إنه نص صغير يلخص النص الكبير ويحدد الطريق نحوه إنه ليس لافتة. بل هو داخل في توقعات المضمون وتحديد سير القصص. يقول محمد مفتاح في (دينامية النص) «إن العنوان يمد بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته. إنه يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص ومنهم ما غمض منه. وهو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه»<sup>(٢٧)</sup>.

إن العنوان إعلان موجز عن المحتوى واتجاه المضمون فهو يعلو النص ويمنحه النور اللازم لاتباعه. لذا شبهه جاك دريدا بالثريا وهو يتحدث عن «العنوان المشرق لأنه يضيء الطريق الذي ستسلكه القراءة والطريق الذي سبق لها أن سلكته»<sup>(٢٨)</sup>.

وفي (الليل والورد) يتماثل عالم الخارج بالليل فيما يرمز بالورد إلى النهار وشمسه المشرقة.

ولما كانت المرأة هي التي تمنح النهار شمسها داخل الغرفة فإن تسلسل العناصر في طرف الثنائية الثاني (الورد) تتراتب كالآتي:

الورد - النهار - المرأة - الداخل.

(الضوء)

فيما يكون تراتب طرف الثنائية الأولى كالآتي:

الليل - الظلام - الموت - الخارج.

إن الورد لا يرى ليلاً. كما أن المرأة لا تمنح الناظر صورته دون ضياء وهذا ما يجعلنا نعد الورد والمرأة اسمين لمسمى واحد.

ولماذا لا نسمي هذا المسمى الجديد وهو جزء من المرأة والورد معاً. إنه الترسيس الذي لم يقبض على صورة وجهه في المرأة

(٢٢) دينامية النص - تنظير وانجاز - محمد مفتاح - المركز الثقافي العربي - بيروت - ط ١ ١٩٨٧ - ص ٧٢.

(٢٣) جاك دريدا - نقلاً عن كتاب (الغائب: دراسة في مقالة للحريري) لعبد الفتاح كيليطو - ط ١ - ١٩٨٧ - دار توبقال - الدار البيضاء - ص ٢٧ - ٢٨.

(٢٤) نصوص الشكلايين الروس - مصدر سابق - ص ١١٧.

(٢٥) بارت - التحليل البنيوي - ص ٣٨.

(٢٦) مثل (عصافير الشتاء) ص ٧ في مجموعته (الخروج على وشم القبيلة). ط ١ ١٩٨١ - دار الكلمة للنشر - بيروت. وهي تبدأ بقوله:

«كان الوقت ليلاً، والأشياء دائماً - تأتي في الليل:»

و(ولادة في عالم الأسماك) ص ٥٣ من المجموعة نفسها التي تبدأ بقوله:

«أوائل ١٩٧٨. هو ذا الليل يزفني بظلمته إلى قفري...»

وتراجع كذلك قصصه (قبلي أيها النهار) و(مهمة) و(مفتاح) في مجموعته

(حكايات قبيلة ماتت) - ط ١ - ١٩٨٧ - دار الكلمة - بيروت.

المرأة كذات ساردة. لكنني وجدت مساحة البوح غير كافية. وقد تحقق في مرآة الحربي ما كان يحذر منه الكاتب الروسي الكسي تولستوي حين قال «إن البطل الرئيسي لعصرنا أعظم من أن تتسع له امرأة صغيرة كمرآتنا»<sup>(٣٧)</sup>.

ولعل هذا هو مقتل الاتجاه الواقعي التسجيلي الذي يريد أن تكون المرأة بحجم الجسد حيث لم توجد بعد مرآة كهذه.

إن القاص حاول في قصص أخرى له أن يعالج عزلة المرأة ووحدتها. فكتب على العانس<sup>(٣٨)</sup> مستبطناً عبر راوٍ عليم في هذه المرة أعماق بطلته. إلا أنه يقترب بالمونولوج في (الليل والورد) إلى حميمة بطلته وعذاباتها الداخلية، عذابات أنثى مذعورة من خارج ثقيل كالموت في الليل.

#### ٥ - ملاحظتان: خاتمة

١ - كان الليل طقساً ومسرحةً لعدد من قصص الكاتب. ليل تغرق فيه المخلوقات ويصيبها الذعر<sup>(٣٩)</sup>. وهو الليل الذي حمل مخلوقات الخارج وأوقفها عند باب الساردة في (الليل والورد).

٢ - كان عنوان القصة كما جاء في فهرست العدد الذي نشرت فيه من مجلة «شؤون أدبية» هو: الليل والورد. القمر يقترب. ولم يثبت أعلى القصة في المتن إلا (الليل والورد). ولم أستطع التعامل مع بنية العنوان إلا بما هو معلق فوق النص، مشرق بضياته على صفحاته. أما اقتراب القمر كخاتمة للعنوان، فهو إفصاح مسبق لما ستؤول إليه القصة في خطابها السردى. أي التماهي بالنور المنبعث من المرأة داخل الغرفة.

(٢٧) جابر عصفور - المرايا المتجاوزة - مصدر سابق - ص ٤٤.

(٢٨) حكايات قبيلة ماتت - ص ٩.

(٢٩) يقابله نقيضاً له الفجر أو النهار أو الصباح في كثير من القصص المشار إليها في الهامش ٢٦.

لقد اتضح لي كاستنتاج وخاتمة هيمنة التجريد الانشائي على فضاء السرد وهذا ما يؤكد عرى الشخصيات من الأسماء وخلو القصة من الأحداث واختزال الوقائع بجمل غير دالة.

إلا أن مواقع الحداثة تؤثر داخل البيئة السردية بالبحث عن أعماق الشخصية لا ما يطفو على سطحها. والعناية باللغة الواصفة حد خروجها عن السياق السردى إلى وصف خارجي «إنسان يتهبب من نشر خباياه المفجعة على شفاه الناس. الناس أغلبهم يفتقد الميل إلى المشاركة... إنهم لا يحبون أمثالنا إلا إذا كنا على علاقة سيئة بالحزن الضروري...» ومثل هذه الجمل كثير مما يعبر عن تعديده الفكرة إلى الخارج دون مرورها بوعي الشخصية. وهي تلغي دور السارد كوسيط بين المؤلف والنص. وتقيمه مهمنا على النص من وراء أقنعة شخوصه. اتضح لي أيضاً أن القراءة تنتج النص بمعنى تفكيكه وتركيبه وفق ما ترشح به معطيات السرد ذاتها.

فقد عجزت مثلاً عن تخيل ماضٍ ما للساردة التي انكسرت أحلامها وخاب رجاؤها بالناس فانكفأت إلى مرآتها داخل غرفتها لتضاعف ذاتها وتحنو على صورة وجهها كما فعل نرسيس وهو يدير ظهره للحواريات اللواتي أردن مغالته، ملتهياً بمطالعة صورته المنعكسة على مياه النبع.

بل إنه ظل يتطلع إلى نفسه في مياه سيتكس حين بلغ عالم الموق. فحزنت عليه حوريات النبع وحواريات الغابة وقصصن شعورهن من أجله<sup>(٣٠)</sup>.

أما بطله (الليل والورد) فقد ظل بعدها شذى حبها لنفسها عبر حب مرآتها. وتهويمات بوحها الضنين بين جدران غرفتها - ملاذها، وهي ترمق ليلاً يتكاثر في الخارج حد الموت الأسود.

(٣٠) أوفين - مسخ الكائنات - ص ٨٨.

# قرأت العدد الماضي

## من «الآداب»

محمد صالح بن عمر



ولهذا السبب فإننا نعدُّ من باب التعجيز مطالبة الدكتور علي حجازي (في مقاله «النقد الأدبي بين المنهجية والمزاجية» ركن «مناقشات» ص ٧٧) الأستاذ الياس خوري ناقد العدد الرابع من «الآداب» باجتئاب الذاتية والانطباعية و«الخواطرية»!... وفي السياق ذاته يبدو لنا من عجيب المفارقات أن يحتل نقد الدكتور سامي سويدان للعدد المزدوج الخامس والسادس أكثر من ربع محتوى العدد. وفي ظلِّنا أن تشذيب مقاله من الاستطرادات والتعاليق على الجزئيات وإعادة الأفكار الممططة إلى أحجامها العادية لكفيلان باختزاله إلى خمس صفحات أو أقل. والحقُّ أننا كنَّا نتحمَّل «ولوع» الدكتور سويدان بالإطناب رغم ما سبَّبه لنا أثناء القراءة من مشقة لو لم يُعلن على رؤوسنا نزعة الإقليمية الضيقة - وما أشدها مرارة وإيلاماً في زمن لم يبقَ للعرب فيه غير وحدتهم الثقافية! - ليقبَّس منها منهاجه النقدي. فالدكتور يعني حظ «الآداب» «لاتسام المساهمات المختلفة الواردة فيها بطابع الكتابة من الخارج»!... وإنا لنغصّة في الحلق أن تقع أبصارنا في قوله هذا على كلمة «الخارج» التي لا يقصد بها غير... تونس!... نعم!... تونس!... وفرنسا؟!... وقد كان بإمكاننا غضّ النظر عن «تضلُّع» الدكتور من الجغرافيا ومعرفة الدقيقة «لخارطة موطنه»! العربي لو لم يجرّه سياطه لجلد الكتاب المغاربة المسهمين في العدد

تظلُّ مجلّة «الآداب» الغراء رغم واقع التجزئة المريع والجراح العربية النازفة بلا توقّف في فلسطين المحتلة ولبنان أحد الفضاءات القليلة المهّمة المهيّأة للقاء الأقلام العربية المبدعة من المحيط إلى الخليج بل ومن خارج الوطن الكبير. وهي، في اضطلاعها بهذا الدور وحده لتؤكد بكل إصرار وجود ثقافة عربية لم يزلها الظلام إلا اثلاقاً ومن ورائها وجود أمة لم تحن قناتها الخيبات والنكسات بل هي لا تزال أشد ما يكون تشبُّساً بالحياة وإيماناً بغد الخلاص القريب.

هذه المشاعر هي التي تستولي على كل مثقّف عربي يتصفّح «الآداب» في مطلع كل شهر فتصبغ حتماً قراءته لمحتوياتها بأصباغها الشفافة وتلغي لديه أو تكاد كلّ إمكان لمقاربة علميّة موضوعيّة. يضاف إلى ذلك أن الفسحة الزمنية الضيقة المتاحة لقارئ العدد وناقده (أقلّ من نصف شهر) لا تسمح عملياً بالتمحيص والتدقيق والتعليل. ولعلّ الحلّ يكمن في استبدال عنوان الركن «قرأت في العدد الماضي من الآداب» بعنوان أكثر مرونة مثل «قرأت في العدد (رقم كذا) من الآداب» حتى يتسنى أن يدرج فيه نقد أي عدد من الأعداد الماضية دون التقيّد بوقت محدود جداً من شأنه أن يؤثر سلبياً في النقد أيما تأثير.

دون شفقة أو رحمة متحاملاً عليهم بلهجة قهرية سلطوية راشقاً إياهم بصنوف شتى من سهام جعبته المعجمية المسمومة من نوع: مغالطات - ادعاء - انحراف (ص ٢٨) - تجويف - خواء - ضحالة - بؤس (ص ٣٥). وهو ضرب من النقد أخنى عليه الدهر وعفاه الزمن. فقد ولّى عهد كان الناقد فيه بمنزلة شاعر العشيرة يدافع ويهاجم، يمدح ويهجو شعاره: «أنا وأخي على ابن عمي وأنا وابن عمي على الغريب» ومضى وقت كان النقاد ينصبون أنفسهم أوصياء على المبدعين ويتعاملون معهم تعامل «الأسطى» مع التلميذ (بالمعنى الأصلي للكلمة في الفارسية أي الخادم). فالناقد اليوم ليس سوى قارئ للأثر الفني ولما كان قارئاً فهو تابع للمبدع ولما كان تابعاً فلا يسعه إلا أن يكون متواضعاً. ولا يعني التواضع بالضرورة غصّ النظر عن النقائص والمآخذ في العمل الفني بل الإشارة إليها بكل احتراز وتقديم الملاحظات في شأنها على أنها ثمار اجتهاد شخصي لا غير.

ويستوقفنا، بعد ذلك، بحث الدكتور أحمد كمال زكي: «الفن القصصي في التراث العربي» (ص ص ٤٠ - ٥٠) وهو بحث يلفت الانتباه بثناء المادة وغزارة المعلومات وجذبة التنقيب في المصادر ولذلك يجد فيه القارئ صورة متكاملة للمُدونة السردية العربية حتى القرن السادس للهجرة. ولعلّ الخلل البارز في هذه الدراسة يكمن في صيغة العنوان الذي اختير لها لأن صاحبها قد اقتصر على سرد الحكايات التي يزخر بها التراث العربي وتحليل البعض منها غرضياً دون التوقف عند خواصها الفنية بناءً وأسلوباً (النسيج القصصي - المراحل القصصية من عرض وعقدة وحل - طبائع الوحدات - وظائف الشخصيات - الأدوات القصصية من سرد ووصف وحوار وتشويق وما إلى ذلك...) ومهما يكن من أمر فإننا نضمّ صوتنا إلى صوت الدكتور أحمد كمال زكي في دعوته إلى العناية بهذا التراث القصصي الجليل الشأن لما ينطوي عليه من مصادر إلهام بالغة الأهمية يمكن أن تُشكّل عامل إثراء للأعمال الإبداعية انعربية المعاصرة.

ومن السّنن الحميدة التي دأبت عليها «الأدب» منذ سنوات طويلة واستمرت في اتّباعها كلّما سنحت لها الفرصة ربط حلقات الوصل بين الثقافة العربية داخل الوطن الكبير وروافدها في المهجر. وهو ما تجسّم، في هذا العدد بالذات، في تقديم الدكتور حُسام الخطيب كتاب «بدايات» لادوارد سعيد الكاتب الفلسطيني المقيم بالولايات المتحدة الأميركية. وليس ثمة شك في أنّ خطورة القضايا الفنية والنقدية التي عاجلها في هذا الكتاب واحتلالها المنزل الأولى من شواغل المفكرين والمبدعين المعاصرين في الغرب تجعلان من المفيد جداً نقله إلى لغة الضاد حتى يكون في متناول القارئ العربي.

ولعل الجانب الأهم في هذا العدد هو الجانب الإبداعي بقسميه:

السردّي والشعري. ففي القسم السردّي نلتقي كالعادة، منذ البداية، بصفحات جديدة من الترجمة الذاتية للدكتور سهيل إدريس. وهي فرصة متجددة للاستمتاع بهذا الفن العسير الذي كان قد استهوى عدداً من أعلام أدبنا الحديث خلال النصف الأول من هذا القرن (شكيب أرسلان، أحمد أمين، طه حسين، ميخائيل نعيمة، حسن حسني عبد الوهاب...) ثم زهدت فيه الأجيال الأدبية اللاحقة بتأثير من الواقعية الاشتراكية والتيارات المتفرعة عنها وحُجتها أنّ أدب الترجمة الذاتية أدب بورجوازي لاهتمامه بشؤون الذات الفردية ومعالجته قضايا الواقع الموضوعي من زاوية «الأناتركيزية» (égo-centrisme) وهي، في الحقيقة، حجة قابلة للدحض وخاصة في محيط كهذا أضحي من الاستحالة بمكان التفريق بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي لأنّ حالة الانسحاق الكامل التي عليها الإنسان العربي قد عطلت لديه ملكة الفصل والتمييز بين الماضي والحاضر وجعلته، في آن، حبيس ماضيه وحاضره، واقعه وذاته. وهكذا فقد حُرمنّا بسبب تلك التعلّة الواهية من الاطلاع على تراجم الكبار من مبدعين بأقلامهم على ما تتضمنه من معلومات خطيرة تنير أعينهم الفنية وتفكّ الكثير من رموزها وألغازها فضلاً عن كون ذات المبدع المُصوّرة بقلمه ليست، في نهاية الأمر، سوى أنموذج لذات جماعية هي ذات جيل بأكمله.

ولهذا السبب، فإننا نكبر في الدكتور سهيل إدريس إقدامه على تحمّل هذه المشقة الممتعة ألا وهي كتابة ترجمته الذاتية التي بدأت تضئ لنا منذ الصفحات الأولى جوانب مختلفة من شخصيته: سهيل إدريس الفنان، سهيل إدريس المترجم، سهيل إدريس الناشر، سهيل إدريس المفكر، سهيل إدريس الإنسان.

إننا لفي انتظار بقية الحلقات حتى تكتمل لنا الصورة وتتضح الملامح وتتجمّع الشروط اللازمة للتحليل والتقويم.

إننا لمفاجأة سارة هذه الإطلاقة اللطيفة لأمير الواقعية الاشتراكية في الأدب العربي المعاصر من خلال هذا العدد من «الأدب» بالفصل الأول من روايته الجديدة «نهاية رجل شجاع». فالشيخ حنا لا يزال كالأطود الشامخ يتحدّى الأنواء والعواصف في زمن لم يرحم الاشتراكية والاشتراكيين. فهذه الأنظمة الاشتراكية في العالم تميّزت اهتزازاً ويتساقط بعضها كأوراق الخريف. وهذه الطبقات الدنيا في الوطن العربي تفقد دورها النضالي لتسهم في اللعبة العامة التي تسمّى لعبة الديمقراطية كلّها ذلك ما كلّفها من اعتلاء صهوة الانتهازية وخيانة الذات. ففي هذا الفصل - العرض (exposition) نجد أنفسنا مرة أخرى إزاء أنموذج البطل المأزوم الذي اعتدنا اللقاء به في بدايات روايات حنا مينة. فمفيد طفل من «قاع الريف» يحمل كلّ سمات طبقته ولا ملامح شخصية تميّزه، يتحرّك بكلّ عفوية في رحاب واقع قدره كابوسيّ متسلّط (عائلة فقيرة - أب متغطرس جاهل - معلم شرس قذر وصولي - مختار



وقمع وبطش) فيؤلّد في نفسه عقدة «أوديبيّة» تدفعه إلى النّقمة على السلطة الأبويّة التي يمثّلها الأب والمعلم والمختار بل المجتمع الأبوي بأسره. وتنتج النّقمة أولاً إلى الدّاخل فتدّرب «التعويض» وهو قطع «ذيل» الحمار بحجّة أنه «غريب الشكل» وليست تلك الفعل، في حقيقة الأمر، سوى تعبير عن رفض الطفل للمنطق السائد والعقلية المهيمنة. وعلى الرغم من انتهاء مفيد إلى الريف فإنّه يذكّرنا بعض الشيء بحنا الطفل الذي ترك المدرسة وطلّق الطفولة قبل الأوان كما يذكّرنا بذكرى المرسلني بطل «الياطر» ذلك الذي عاش طفولة صعبة ودفعت به قساوة والده إلى الشارع حيث تصعلك ثمّ تحوّل إلى مجرم مطارد. ومفيد مثل حنا وذكرايا أيضاً من حيث أنّ واقعه القدري لم يخلق منه بطلاً مأسوياً بل بطلاً ملحمياً يتمرد ويواجه ويصارع رغم ضعفه ورغم تحرّكه في محيط عامر بالعناصر المضادة. وينتهي الفصل والأسئلة المعتادة تبقى قائمة في أذهاننا: ماذا سيكون مصير مفيد؟ هل يهجر محيطه ويتغرّب كما تغرّب حنا وذكرايا ليعود في النهاية منتصراً؟. إن التشويق يبقى كاملاً رغم أنّ حنا مينة قد عودنا على استخدام طريقة القلب (renversement) بتحويل بطله من السلب إلى الإيجاب...

وتبتدئ لنا «المغارة» لمحمد سمارة (ص ٥٧ - ٦٠) أقصوصة كلاسيكية تنطبق عليها أهمّ مواصفات القصّة القصيرة التقليدية لا سيّما الأزمة التصاعديّة المتوجّهة بمفاجأة. ولكن ذلك لا يُعد نقيصة في هذه الأقصوصة لأنّ صاحبها استطاع أن يوفر فيها عنصرين مهمين أضفيا عليها صبغة التجديد أولهما البطل الجماعي الذي يشكّل الراوي جزءاً منه وهو يتمشّي والموضوع النضالي الذي تدور حوله الأحداث - وجلّها أحداث نفسية أو مجرد حركات وسكنات - وفي ذلك ترابط عضويّ بين الشكل الفني والدلالة. والعنصر الثاني هو البعد الرمزي لوقائع الأقصوصة كلها وهو بُعد في غاية من الثراء لما يتيح للقارئ من إمكانات عدّة متنوّعة في التّأويل. ولعلّ المغارة رمز للواقع العربي الراهن الذي تقبع فيه سجينّة الأمّة بأسرها وقد عسكر بإزائها الغرب الامبريالي مانعاً إيّاها من الخروج إلى الضوء على حين يقوم خلفها جدار صلب يمنعها من التواصل الواعي المثمر مع ماضيها المجيد. وإذا كان ذلك كذلك فإنّ الحل، في نظر الكاتب، يكمن في الانفتاح على الدّاخل بالتصالح مع الذات والتراث وهو عملية عسيرة تتطلّب تضحية واستشهاداً.

أمّا القسم الشعري فهو يشتمل على محاولتين أساسيتين هما «مجاز وسبعة أبواب» لسعدي يوسف و«تسع قصائد» لمنصف الوهايي.

فقصيدة سعدي يوسف هي عبارة عن أقصوصة شعرية تامّة الشروط بُنيت طبقاً للشكل الدائري إذ تنتهي بالمشهد نفسه الذي بُدئت به (وقوف الشاعر العائد إلى مدينته بعد عشرين سنة من الاغتراب أمام أبوابها مستنطقاً برجها وأسوارها مستعيداً ذكرياته فيها مثلهاً إلى لقاء أهله وأحبائه داخلها). وقد اتخذ سعدي يوسف من

هذا الموقف الذي جعله يحدث في الزمن الحاضر مُرتكزاً (support) ينطلق منه تارة إلى الماضي البعيد (عشرون سنة إلى الوراء) ليسترجع آلامه ومعاناته داخل مدينته التي تُهيمن عليها «دولة السرقات والشركات» وطوراً إلى المستقبل بحثاً عما يجتبه له الآتي من مصير مرسوم. ولعل الشاعر يسعى بهاتين الحركتين الخلفيتين عن طريق الرّجوع (retrospection) والأمامية باستخدام السّبق (prospection) إلى نسيان حاضره الأليم وتجاوز وضعه الحالي المازوم وُضع المشرّد العائد من غربته الطويلة لكن غير المرغوب فيه. وما من شك في أن قصيدة سرديّة كهذه حرة بأن تصوّر تلفزياً شريطة أن يتوفّر لها المخرج المبدع.

أمّا قصائد منصف الوهايي التسع فهي تصوّر عالماً يتراوح بين البدائية الأولى (زمن الخلق) والحضارة الوسيطة (العهد الأغليي) والحضارة الحديثة (سراييفو). وفي هذا الفضاء الزماني المكاني الممتدّ تلوح ذات الشاعر محوراً للوجود كلّ. ولكنّها رغم أهميّة حضورها في المكان والزمان تكابد مشقّة التواصل مع سائر الخلق وتتقبّل على مضض ردود فعلها (هم) السلبية تجاهها. فإذا هي تعيش غربة داخلية عميقة قاسية غربة روحية «لا براء لها أبداً» وليست هذه المقاطع سوى نموذج من تجربة الوهايي الثانية التي عرفت في تونس بـ «الشعر الصوفي» أو «الشعر الكوني».

ولا يفوتنا أن نشير ضمن هذا القسم الشعري إلى المقطوعتين المتبقيتين وهما «حصان» لغاضل عزيز فرمان و«دخان» لريم قيس كبة. فمقطوعة «حصان» تقوم على مقابلة أساسية بين حركتين: إحداها تنازلية سريعة لا يُستطاع لها ردّ وهي حركة «سقوط» بالمعنى الحضاري والثانية تصاعديّة مضادة لكنها عسيرة شاقة وهي حركة إنهاض ومنع للسقوط. وقد تداول الشاعر على تصوير هاتين الحركتين غير المتكافئتين وما أثارته في ذاته غلبة الأولى منهما على الأخرى من شعور بالأسى والانكسار. ولعلّه يقصد بهذا الوضع الصّراع غير المتعادل القوى بين القيم الغربية المادية الغازية والقيم الشرقية الأصيلة الآخذة في الانهيار.

أما مقطوعة «دخان» فقد سلكت فيها صاحبها طريقة «التوليد». وذلك باستنباط سلسلة من الصور المجازية المتدرّجة وفقاً لتطور حالتها النفسية التي يغلب عليها الأسى والكآبة انطلاقاً من صورتين واقعيتين بسيطتين: دخان سيجارة وكأس.

تلك هي أهمّ الملاحظات التي عنّت لنا أثناء قراءتنا لهذا العدد الجديد من «الأدب». ولئن لم نحلّ - بديهيّاً - من الانطباع والاقتضاب في التحليل فإننا لم نقصد بها سوى أن تكون مدخلاً إلى قراءة أدقّ وأكثر تأنيّاً لبعض النصوص الإبداعية الجيدة التي تضمّنها العدد وخاصة منها التي ستشر ضمن كتب. ولعلّ الفرصة تتاح لنا للعودة إليها بتعمّق أكثر وتبسّط أوفى عند صدورها كاملة.